

Passados e possíveis:
**reflexões sobre memória e criação no trabalho do ator a partir de
Jerzy Grotowski**

Julia Medina Velloso de Oliveira

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação –
Especialização em Comunicação e Artes**

Setembro, 2020

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação - Especialização em Comunicação e Artes, realizada sob a orientação do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro.

à minha querida vó Geiza pelo amor incondicional que me transmitiu

AGRADECIMENTOS

Como a vida, um trabalho de pesquisa é atravessado por muitas mãos, olhares, corpos que não somente o daquele que escreve. Por isso, agradeço.

Primeiramente, ao meu orientador Prof. Doutor Paulo Filipe Monteiro pela disponibilidade, cuidado e atenção na trajetória deste trabalho. E também à professora Tatiana Motta Lima e ao professor José Bragança de Miranda por aceitarem o convite para fazerem parte do júri de apreciação desta dissertação e por serem tão generosos em seus apontamentos.

Agradeço à minha mãe Claudia Medina, que me inspira com sua força. Ao meu pai José Ricardo Silva de Oliveira, por me estimular a olhar para o mundo com otimismo e esperança. E a ambos pelo amor, carinho e apoio fundamentais para a realização deste mestrado.

Agradeço à minha tia Patrícia, meu padrinho Alfredo e meu primo Vitor, que mesmo longe se fazem presentes, partilhando afeto e suporte.

Agradeço ao Gustavo pelo amor e companheirismo diários. Sua coragem e sensibilidade me ensinam e inspiram. Sua presença e seu apoio generoso foram fundamentais para a realização desta pesquisa. Agradeço ainda a ele por ter me presenteado com uma segunda família (Izabel Kloske, Carlos Kloske, José Antunes, Ricardo Rabelo) à qual eu também sou imensamente grata pelo carinho e assistência.

Agradeço ao Alain Alberganti, pessoa fundamental em meu percurso, que me inspirou a vislumbrar possibilidades pelo campo artístico, pedagógico e acadêmico.

Agradeço ao Mario Biagini a todos os membros do Open Program (Agnieszka Kazimierska, Daniel Mattar, Eduardo Landim, Felicita Marcelli, Grazielle Sena, Jorge Romero, Pauline Laulhe e Thomas Gasser) do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, que me receberam em seu espaço de trabalho com seriedade e generosidade e me proporcionam vivências fundamentais tanto a nível pessoal quanto artístico.

Agradeço também às amigas e amigos (Bárbara Barcia, Beatriz Herdade, Carol Carvalho, Elisa Clavery, Fernanda Costa, Gabriella Azevedo, Gaia Vani, Isabella Pedreira, Júlia de Marins, Júlia Viegas, Larissa Vaz, Maria Bogado, Victor Belart e Sun Ylan) que apesar de distantes fisicamente me recordam de e me presenteiam com tudo aquilo que a amizade reflete: inspiração, admiração, escuta, afeto, cuidado, amor.

Agradeço também às amigadas que fiz no mestrado e na Universidade Nova de Lisboa (António Figueiredo, Larissa Cintra, Laura Moraes, Mariana Ballardin, Miriam Freitas, Rodrigo Fonseca) por acompanharem essa jornada, partilhando sempre palavras de conforto e motivação nos momentos difíceis.

Agradeço a todas e todos que contribuíram de alguma forma para a conclusão deste percurso, que me inspiram a ter coragem de reinvenção e me ajudam a recordar que é possível imaginar outros mundos.

Somos sempre Heráclito vendo seu reflexo no rio e pensando que o rio não é o rio porque suas águas mudaram, e pensando que ele não é Heráclito porque foi outras pessoas entre a última vez que viu o rio e esta. Ou seja, somos algo cambiante e algo permanente. Somos algo essencialmente misterioso.

Jorge Luís Borges

Aquele que descobre o corpo, descobre os corpos no plural [...] Aquele que descobre seu corpo, para descobri-lo deve descobrir o corpo de um outro. Não como um estudioso, mas como alguém que ama. E então ele descobre o corpo de todas as outras coisas.

Jerzy Grotowski

RESUMO

A presente dissertação se debruça sobre a experiência da memória no trabalho do ator a partir das investigações e formulações de Jerzy Grotowski. Pretende-se a recusa de uma concepção utilitarista da memória como arquivo e a afirmação de sua qualidade criadora, na medida em que opera como articuladora de fluxos - entre passado e presente, virtual e atual, recordação e imaginação - e se revela como força atuante no corpo, capaz de transformá-lo e gerar novas possibilidades inventivas. Um corpo-memória que se multiplica em seus *passados e possíveis*. Para isso, se estabelece ainda a interlocução do encenador com outras vozes da literatura e da filosofia, assim como com a experiência prática da autora.

Palavras-chave: Grotowski; memória; corpo-memória; organicidade; trabalho sobre si.

ABSTRACT

This research approaches the memory experience within the actor's work, based on the investigations and formulations of Jerzy Grotowski. It is intended to reject the utilitarian conception of memory as an archive and to affirm its creative quality, insofar as it operates as an articulating force of flows - between past and present, virtual and actual, memory and imagination - revealing itself as an active force on the body, capable of transforming it and generate new inventive possibilities. A body-memory which multiplies itself in its past and possible. In this venture, a dialogue between the director and other voices of literature and philosophy, as well as the author's practical experience, is established.

Keywords: Grotowski, memory, body-memory, organicity, work on oneself.

Lista de figuras:

Figura 1: Cone: Contração e distensão da memória

Figura 2: Circuito: percepção e expansão da memória

SUMÁRIO

Entre corpo e escrita: nota inicial sobre a fonte corpórea das palavras em Grotowski.....	11
INTRODUÇÃO: O ATOR É UM FAZEDOR DE PONTES.....	16
1. A POSSIBILIDADE DE PENSAR COM O CORPO: MEMÓRIA E ORGANICIDADE.....	22
2. CORPO-MEMÓRIA: DO PESSOAL AO ANCESTRAL, UMA TRAVESSIA PELO DESCONHECIDO.....	41
2.1 A memória no Teatro de Produções: a experiência do Príncipe Constante....	44
2.2 A memória na Arte como Veículo: “Você é filho de alguém”.....	49
2.3 Corpo-memória, uma travessia pelo desconhecido: a dimensão do trabalho sobre si.....	58
3 MEMÓRIA E CRIAÇÃO: INTERLOCUÇÕES COM O CORPO-MEMÓRIA.....	63
3.1 Corpo-memória, corpo do encontro.....	63
3.2 Entre o recordar e o imaginar.....	70
3.3 Da sobrevivência do passado no presente: memória, virtualidade e atenção..	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	91

Entre corpo e escrita: nota inicial sobre a fonte corpórea das palavras em Grotowski

Eu tenho à medida que designo—e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la—e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas—volto com o indizível.

Clarice Lispector

Nas reflexões que atravessam minhas vivências de pesquisa, criação e compartilhamento de práticas¹, uma das questões mais recorrentes que se coloca é: como dar conta da indizibilidade da experiência? Como transpassar algo do *corpo que faz* para o *corpo que fala e escreve*? Longe da pretensão - e mesmo do desejo - de chegada a uma conclusão, tais questionamentos colocam-se não como um objetivo, um projeto, mas antes como um lugar de inquietação. São, ainda, gancho para uma advertência sobre a dimensão corpórea das palavras - e também do saber, do conhecimento - em Grotowski.

A dialética entre o dizível e o indizível parece ter acompanhado Grotowski em todo seu percurso artístico conforme sugerem as observações de Ludwik Flaszen² em “De mistério a mistério: algumas considerações em abertura”. Ciente da inevitável paralisia terminológica diante da fluidez dos processos e práticas, o encenador foi “um homem em perene perseguição das palavras” (FLASZEN, 2010, p.19), incansável na procura dos termos “que denominassem o mais fielmente possível a fluida tangibilidade da Experiência” (FLASZEN,

¹ Desde 2017, tenho ministrado ao lado de Gustavo Antunes, meu companheiro de vida e trabalho, workshops e oficinas de teatro no Rio de Janeiro e Lisboa.

² Flaszen foi um dos mais próximos colaboradores de Grotowski, diretor literário e cofundador do Teatro das 13 fileiras (mais tarde conhecido por Teatro Laboratório).

2010, p.19). Numa constante atividade de autocrítica, Grotowski contestou, transformou e reformulou suas próprias terminologias, propostas, práticas, conclusões e conceitos, negando a busca por fórmulas e receitas estanques. E mesmo se, em determinado período de sua trajetória, podemos perceber uma inclinação - talvez estratégica - do encenador em direção a um possível “método”, também este empreendimento terminou não somente por ser renunciado³, mas por revelar-se contraditório ou mesmo impossível dentro de uma concepção que combatia o apego a fórmulas universais, objetivas e pré-fabricadas que pudessem dar conta do ofício do ator. Em Grotowski, o processo escapa ao método, pois corresponde sempre a uma investigação pessoal: “Como podem as leis que governam tais processos pessoais e individuais serem expostas objetivamente?” (GROTOWSKI, 1976, p.80), o encenador pergunta.

De acordo com Tatiana Motta Lima⁴ (2008), havia em Grotowski um mal-estar frente a certa apropriação doutrinária de seu trabalho, fruto de leituras apressadas que se constrangiam na busca por fórmulas prontas para ator. Em sua tese de Doutorado, intitulada *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*, a pesquisadora atenta para a importância de um cuidado sobre a “volatilização dos termos” e a “canonização da terminologia”, ressaltando a necessidade de se reparar no cruzamento e na fricção entre palavras e vivências na trajetória do encenador. Não por acaso, Motta Lima se utiliza do termo “*Les mots pratiqués*”, destacado por Georges Banu⁵ na introdução da edição francesa do livro *Trabalhar sobre as ações físicas com Grotowski*, de Thomas Richards⁶. Como explica a autora, Banu usa a expressão para realçar o valor, no trabalho de tradução, de “preservar as palavras praticadas [...], não separando o vocabulário do campo de energias que lhe era próprio, não esvaziando a terminologia de sua fonte corpórea e concreta” (MOTTA LIMA, 2008, p.14), reiterando o caráter experiencial do léxico grotowskiano. Falamos, portanto, não de palavras que fundam uma prática e nem mesmo do simples inverso, mas de um movimento no qual a própria escrita

³ A crítica de Grotowski à investigação de uma técnica atoral começa a ser encontrada nos textos do final dos anos 60, início dos 70.

⁴ Motta Lima é professora na Graduação e Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Estuda, há mais de 20 anos, a obra e a trajetória de Grotowski.

⁵ Georges Banu foi professor na Sorbonne Nouvelle e é autor do livro *Ryszard Cieslak - Ator-símbolo dos anos sessenta*, coletânea de ensaios sobre o trabalho do ator Ryszard Cieslak, um dos principais colaboradores de Jerzy Grotowski durante o período do Teatro Laboratório na Polônia.

⁶ Thomas Richards trabalhou com Grotowski desde 1985. É diretor do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Foi tido como “colaborador essencial” (GROTOWSKI, 2014, p. XI) do diretor na última fase de investigação de sua trajetória, conhecida por *Arte como Veículo*. Em 1996, dez anos após a fundação do *Workcenter*, Grotowski acrescentou o nome de Richards junto ao seu, evidenciando a posição de Richards como herdeiro e seguidor de suas investigações.

está imbuída da mesma dinamicidade presente no *fazer* da experiência prática. Sobre o uso da expressão, Motta Lima comenta:

Ainda que não acredite que a prática de manter, nos textos escritos, as palavras utilizadas em sala de trabalho esteja presente em toda obra de Grotowski, creio que a expressão *les mots pratiqués* reivindica para a terminologia de Grotowski um estatuto experiencial: as palavras nascem da experiência e podem caminhar, também, para influir na experiência, como se a escrita fosse mais um lugar de passagem do que de permanência final. (MOTTA LIMA, 2008, p.14).

Colocar a escrita como lugar de passagem tem a ver, portanto, com um discurso que é afetado pela experiência e não um discurso que visa fixar conceitos que simplesmente expliquem, ilustrem ou corroborem a própria experiência. Os termos do vocabulário grotowskiano têm uma natureza dinâmica, correspondem sempre ao entrelaçar do *fazer* com as palavras.

Perante as singularidades dessa problemática terminológica, a pergunta que se coloca é: como podem aproximar-se de Grotowski aqueles que se encontram distantes da experiência das *palavras praticadas* pelo encenador? Novamente, recorro ao trabalho de Motta Lima para vislumbrar caminhos. Em seu estudo, a pesquisadora esmiúça o percurso das noções de *ator* e de *espectador* em Grotowski através do exame da relação entre terminologia e investigações práticas, observando como se dá a nomeação e reformulação de diversos termos por parte do artista àquilo experimentado na prática, chamando atenção para os cruzamentos e atritos presentes nesse esforço. Assim, como forma de fugir dos perigos apresentados (volatilização e canonização da terminologia), sua estratégia de aproximação se dá pelo tratamento de “termos importantes do léxico de Grotowski como conceitos, ao mesmo tempo mergulhados na - e submergidos da - prática de ensaios e exercícios” (MOTTA LIMA, 2008, p.13).

Diferente de Motta Lima, não se pretende nesta pesquisa seguir o percurso da noção de *memória* ou *corpo-memória* (e nem de outros termos que serão abordados) em Grotowski. Por outro lado, trabalha-se tendo também em vista a articulação do vocabulário com a prática. Nesse sentido, a produção textual usada como referência neste trabalho leva em conta não apenas falas e textos⁷ do próprio encenador, mas também relatos e produções escritas de pessoas que trabalharam ao seu lado e que puderam observar ou mesmo vivenciar o contexto

⁷ Além de entrevistas, grande parte da produção escrita de Grotowski advém de suas palestras e conferências.

prático de sua pesquisa, como Thomas Richards e Mario Biagini⁸. Tal via não se dá numa tentativa de “ilustração” de termos ou conceitos a partir de exercícios ou experiências, mas sim de trazer na sustentação desses termos e conceitos, uma consciência acerca de suas próprias aplicações práticas - não entendidas como receituários, mas como estímulo para descobertas individuais.

Trabalhar os termos como conceitos configura-se, de certa forma, como um subterfúgio que indica ainda a necessidade de construção de um idioma comum que nos permite colocar as ideias em diálogo, falar e ser compreendidos - sem esquecer, entretanto, que um idioma está sempre à mercê de transformações, seja pelo uso, seja pelo tempo. Na trajetória do diretor, tanto a terminologia quanto a metodologia (tendo em vista a contradição da palavra aqui empregada) são povoadas por movimentos de reinvenção. Não sendo possível pavimentar o vão existente entre a experiência e aquilo que dela é indizível, o que resta é não perder de vista nem a transitoriedade dos termos e nem a substância impermanente da experiência.

Em Grotowski, as palavras *têm corpo*, nascem pelo *fazer*, fundam não uma realidade de normas a serem seguidas, mas uma realidade que *se convida a ser experimentada pelo corpo*. Antes de nos oferecer regras, métodos, soluções, Grotowski nos convida a descobrir nossa aventura pessoal:

(...) quando eu conto para vocês certas experiências, eu evito dizer que eu acho que se deve fazer isso ou aquilo. Porque isso não será operativo, mesmo se algum de vocês quiser segui-las. Eu conto a vocês uma experiência que pode, talvez, levar alguns de vocês, a uma reflexão: Bom, e em outras circunstâncias, em outro tempo, em outro... quais serão as conclusões para mim? (...) eu posso dizer para vocês: ah, minha aventura era essa. Como eu me disse a propósito de Stanislavski quando eu comecei o meu caminho: sua aventura era essa. Ele soube viver sua aventura. Mas, isso não quer dizer que eu estou de acordo com tudo. Mas, isso me coloca questões, me coloca questões. No fundo, não são nunca as respostas que são criativas, mas as questões. As respostas, nos domínios artísticos e culturais, não são únicas. Elas não podem ser canônicas: deve-se fazer isso. Sim, um pouco podemos dizer o que não se deve fazer, mas o que se deve fazer, isso depende de muitas circunstâncias (GROTOWSKI *apud* MOTTA LIMA, 2008, p.10).

Dizer o indizível - como nos impulsiona Clarice Lispector - da noção e da experiência da memória em Grotowski é lançar-se no esforço de dizê-lo e reconhecer que é

⁸ Mario Biagini trabalhou com Grotowski desde 1986. Atualmente é diretor associado do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, sendo responsável, desde 2007, pela direção da equipe de trabalho chamada *Open Program*.

mais no *buscar* - nas questões - do que no encontrar - nas respostas - que se dá a aventura, seja a da linguagem, seja a do corpo. Assim, esta pesquisa é também um esforço e um busca em torno de palavras - o indizível que é força movente. *Memória* e *corpo-memória* - principais núcleos que compõem esta investigação - se apresentam como lampejos e desafios para a construção de uma aventura própria.

Introdução: o ator é um fazedor de pontes

Debruçar-se sobre o passado: uma atitude de diálogo e confronto com a tradição, as raízes, os mitos antigos, os arquétipos, o ancestral esteve presente em Grotowski sob diferentes aspectos ao longo de sua trajetória artística. No empreendimento de criação, *o ator é um fazedor de pontes*, ele deve construir um elo entre passado e presente, entre as raízes antigas e si mesmo: “Todo grande ator constrói pontes entre o passado e ele próprio, entre sua raiz e seu ser. Esse é o único sentido em que o artista é um sacerdote: *pontifex* em latim, aquele que constrói pontes” (GROTOWSKI, 1997, p.53)⁹. Nesse esforço de construção, passado e presente (que aqui não diz somente respeito a uma temporalidade, mas ao contexto da própria vida e experiência do ator) estão em constante movimento dialético. Em texto de 1985, intitulado “Tu es le fils de quelqu'un” (Você é filho de alguém), o passado (representado na figura dos grandes textos e autores antigos) surge como um segredo a ser desvendado:

Os autores, os grandes autores do passado, eram muito importantes para mim, mesmo que eu lutasse com eles. Fiquei cara a cara com Slowacki¹⁰ ou Calderon¹¹ e foi como a luta de Jacob com o anjo: “Revele-me o seu segredo!” Mas, para dizer a verdade, seu segredo, que diabos? O que conta é o nosso segredo, para nós que vivemos hoje. Mas se eu entendo o seu segredo, Calderon, entenderei o meu. Não falo com você como autor cuja obra vou encenar, mas como se falasse com meu bisavô. Isso significa que estou falando com meus ancestrais. E, claro, não estou de acordo com meus ancestrais. Mas, ao mesmo tempo, não posso negá-los. Eles são minha base; eles são minha fonte. É um assunto pessoal entre mim e eles. (GROTOWSKI, 1997, p.294)¹².

A postura diante do passado invocada por Grotowski parece ganhar aqui contornos, quase diríamos, antropófagos. No manifesto do movimento cultural, de 1928, o poeta brasileiro Oswald de Andrade propõe a figura do artista que, diante de uma cultura estrangeira, não simplesmente devora por completo outro ser, mas se apropria daquilo que lhe interessa, das qualidades desse outro estrangeiro. Realiza, então, um “devoramento” crítico,

⁹ Tradução nossa para: “Every great actor builds bridges between the past and himself, between his root and his being. That is the only sense in which the artist is a priest: *pontifex* in Latin, he who build bridges.”

¹⁰ Juliusz Słowacki, poeta e dramaturgo polonês (1809-1849).

¹¹ Pedro Calderón de la Barca, poeta e dramaturgo espanhol (1600-1681).

¹² Tradução nossa para: “Authors, the great authors of the past, were very important to me, even if I struggled with them. I stood face to face with Slowacki or Calderon and it was like Jacob's fight with the angel: ‘Tell me your secret!’ But, to say the truth, your secret, what the hell? What counts is our secret, for us living today. But if I understand your secret, Calderon, I am going to understand my own. I don't speak to you as an author whose work I will stage, but I speak with you as with my great-grandfather. That means I am in the process of speaking with my ancestors. And, of course, I am not in agreement with my ancestors. But at the same time, I can't deny them. They are my base; they are my source. It's a personal affair between them and me”.

selecionando as fontes de seu conhecimento e de sua criação. Como reforça Eugênio Barba em seu belo ensaio *A Essência do Teatro*: “temos que ser antropófagos quando nos aproximamos de outra cultura, e não canibais. Devemos nos comportar do mesmo modo em relação ao passado e aos antepassados” (BARBA, 2018, p.21). Grotowski aponta para essa mesma direção ao referir-se à imagem do “bom ladrão” que frente aos antepassados, num exame crítico de suas técnicas, procura e furta aquilo que pode ser útil ao seu próprio trabalho.

Mais do que simplesmente um tempo antecedente do presente, o passado é seu motor, sua origem. Como dirá em entrevista de 1969, intitulada “I said yes to the past” (Eu disse sim ao passado): “O passado é a fonte de nossos esforços criativos. Certamente, nossa vida é individual e pessoal; vivemos no presente, mas somos o resultado de algo maior - uma história maior do que a nossa - uma história interindividual e interpessoal” (GROTOWSKI, 1997, p.85)¹³. Ainda que à época da fala, Grotowski estivesse mais tratando da necessária relação de confronto com (e não de ilustração dos) textos clássicos em seus espetáculos, a dimensão de um passado/uma história/uma memória que supera o indivíduo pode também ser pensada a partir da perspectiva corpórea que o passado assume quando falamos da experiência do corpo-memória. Além do que, mesmo o texto em Grotowski (1976, p.42) não pode ser meramente pensado como literatura; mas sim como uma concentração de vozes ancestrais e experiências que se preservam nos escritos.

Como as vozes do passado podem ecoar no corpo do ator? Um corpo está no tempo, mas também possui um tempo e uma memória anterior - não somente ao presente, mas à sua existência. Podemos pensar no cruzamento entre uma espécie de *corpo-memória do mundo* e o *corpo-memória pessoal* do atuante quando, por exemplo, segundo Borie (*apud* MENCARELLI, 2013, p.139), Peter Brook compreende o corpo, em sua vida orgânica, como terreno comum para toda a humanidade. Falamos então de um corpo não somente situado entre presente e passado, mas entre o si individual, autobiográfico na fronteira com o si universal, humano. Grotowski parece abordar este cruzamento quando sugere:

Se alguém se esforça na direção da verdade na sua própria vida, implicando aí sua carne e seu sangue, pode parecer que o que vai se revelar é exclusivamente pessoal, individual. Entretanto, não é o que ocorre de fato, há aqui um paradoxo. Se levamos nossa verdade até o fim, ultrapassando os

¹³ Tradução nossa para: “The past is the source of our creative efforts. To be sure, our life is individual and personal; we live in the present, but we are the result of something larger - a greater history than our own personal one - an interindividual and interpersonal history”.

limites do possível e se essa verdade não se contenta só com palavras, mas revela o ser humano de maneira total, então – paradoxalmente – ela encarna o homem universal com toda a sua história passada, presente e futura. Então é perfeitamente vão raciocinar sobre a existência – ou não – de um território coletivo do mito, do arquétipo. (GROTOWSKI *apud* MOTTA LIMA, 2008, p.240-241).

É desse corpo entre o si individual e o si humano que nos aproximamos quando falamos de corpo-memória a partir de Grotowski? Como delimitar aquilo que somente concerne ao meu passado pessoal e aquilo que o ultrapassa? Aquilo que, a princípio, pode parecer extremamente individual, não pode também relacionar-se a algo maior e partilhado? Durante muitos anos o encenador esteve interessado nas imagens arquetípicas coletivas, exploradas a partir da busca por ações análogas entre o ator e o que era experimentado por sua personagem. Entretanto, não é no terreno arquetípico - ou mesmo no enfoque sobre a construção da personagem - que encontramos as bases para investigar o corpo-memória. O que se sublinha é o terreno das experiências íntimas, pessoais do ator: não encarnar o mito, mas a si mesmo, pois quando age com toda sua natureza, o ator encarnaria não somente a si, mas *“todos os outros, todos os seres, toda a história”* (GROTOWSKI, 2010, p.176). Dizia Grotowski que a voz do passado, da fonte, cala-se se não encontra uma resposta, uma reação. Tal resposta parece depender, justamente, da investigação e reverberação pessoal que se desenrola a partir do encontro com o passado, seja ele uma recordação, um canto antigo ou uma obra clássica.

Se o ator deve construir uma ponte entre o passado e presente (si mesmo), implica-se aí não somente uma ligação, mas uma travessia. Atravessar envolve um movimento duplo, pois é também ser atravessado. O presente atravessa o passado; e é também atravessado por ele. Importa, no trabalho com a memória, a ressonância pessoal que se ativa no ator a partir dessa travessia. Em Grotowski, o passado não é jamais obsoleto; e a memória, jamais inerte, estão sempre em relação com o presente e o atuante. Pois, no fim, o que conta é o *nosso segredo*.

É exatamente essa travessia, essa relação dialética, essa *ponte* entre passado e presente que anima a criação - e seu desdobramento na relação entre virtual e atual, entre memória e imaginação - que parece sustentar a afirmação de uma potência criadora da memória, tal qual se pretende nesta pesquisa.

A partir daí, podemos então delinear o recorte temático. Certamente, são muitas as abordagens possíveis para tratar do tema - da neurociência à sociologia, distintos campos do

saber oferecem férteis contribuições para se refletir sobre a memória -, mas o que aqui se privilegia é a memória enquanto via para um processo criativo, a memória ligada ao trabalho prático do ofício do ator, a memória em sua relação com o corpo. Assim, o terreno que percorro nesta escrita é o da investigação da memória (e do corpo-memória) a partir de perspectiva trazida pelo estudo de Jerzy Grotowski. No diálogo com outras vozes que povoam minhas pesquisa e interesses, especialmente da literatura e da filosofia, e do entrelaçamento com minha experiência prática, busco afirmar uma qualidade criadora da memória, em sua dimensão articuladora de fluxos entre presente e passado, entre recordar e imaginar, entre atualidade e virtualidade.

É preciso, desde já, dizer que admitir uma capacidade inventiva da memória compreende atentar para seu entrelaçamento com o corpo. Não é difícil supor tal ligação entre os termos *corpo* e *memória*. Seja no caminhar, no ato de abrir uma porta, andar de bicicleta, lá está: a memória inscrita no corpo. E podemos ir ainda além do hábito, da mecânica. De repente, sem que se planeje, qualquer coisa banal atinge nossa percepção - um modo particular de apoiar as mãos sobre a mesa, um cheiro, um sabor, uma canção no fundo da paisagem - e somos lançados numa constelação de lembranças na qual o passado parece tornar-se novamente presente. Quem nunca experimentou a sua própria *madeleine de Proust*¹⁴?

Nosso corpo é nossa vida e nele estão inscritas nossas experiências. Mais do que um corpo físico - essa realidade existencial com a qual mediamos nossa experiência com o mundo - somos um corpo preenchido de acontecimentos, desejos, intimidades, histórias, memórias. E é esse mesmo corpo - do artista enquanto ser humano - que se coloca em cena. Trabalhar com o corpo (ter um corpo) é necessariamente invocar nossa memória. No limite indefinido entre corpo e vida, nossa memória é aquilo que nos acompanha a todo momento. Ou, como nos diz o poeta Manoel de Barros: “Moramos em nossas antecedenças” (BARROS *apud* MÜLLER, 2010, p.95).

¹⁴ Em *A Busca do Tempo Perdido*, Proust nos presenteia com a bela cena na qual memórias de sua infância são, involuntariamente, invocadas ao saborear um pedaço de bolinho *madeleine* molhado no chá: “E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de madeleine que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray (porque nesse dia eu não saía antes da hora da missa), quando ia lhe dar bom-dia no seu quarto, depois de mergulhá-lo em sua infusão de chá ou de tília. (...) Mas, quando nada subsistisse de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações” (PROUST, 1987, p.50-51).

Mas em que medida o passado pode manifestar-se no presente? Como a memória pode inscrever-se no ato criativo? Como se dá a trama entre memória e criação no corpo cênico? Para investigar tais questões, o percurso teatral do encenador polonês Jerzy Grotowski surge como terreno fértil. Como será visto, em Grotowski, a memória não é entendida dentro de uma concepção utilitarista; as lembranças não surgem como arquivos estanques e manipuláveis para uso intelectual ou racional. A memória apresenta-se como força capaz de atuar sobre o corpo (e de transformá-lo), ao ponto que este já não seria mais um corpo que tem memória, mas *é* todo memória.

No capítulo “A possibilidade de pensar com o corpo: memória e organicidade”, introduzo a ideia de corpo-memória em Grotowski, focando especialmente na relação entre memória e organicidade (perpassando por outras noções relevantes do vocabulário grotowskiano, como impulso, intenção, contato, *via negativa* e o binômio *estrutura-espontaneidade*). Trata-se de termos relevantes para quem se inclina sobre o percurso de Grotowski e que pretendem enriquecer a compreensão da noção de corpo-memória. Tanto o *corpo-memória* quanto a *organicidade* apontam para um combate a concepções dualistas do organismo que insistem em dissociar corpo e mente e é dentro desta perspectiva que trago a ideia de *pensar com o corpo*, para destacar a dimensão prática do trabalho com a memória, a dimensão de um conhecimento que se dá pelo *fazer* em Grotowski, implicando na necessidade de uma constante atitude de pesquisa com o corpo em ato. O que está em foco é como as memórias inscritas no corpo podem servir ao reencontro de um fazer orgânico e à transformação do corpo que age; a memória como um canal para o processo criativo.

Adiante, em “Corpo-memória: do pessoal ao ancestral, uma travessia pelo desconhecido”, identificam-se dois momentos da trajetória do encenador que servirão de base para aprofundar-se na temática deste trabalho. Cabe esclarecer, desde já, que tal abordagem não se dá a fim de estabelecer uma divisão para tratar de possíveis distinções ou semelhanças entre tais momentos; mas sim pela possibilidade de explorar e aprofundar diferentes considerações sobre o trabalho do ator com a memória em cada um deles. O primeiro momento refere-se ao trabalho do ator Ryszard Cieslak em *O Príncipe Constante*, espetáculo considerado marco na história do Teatro Laboratório de Grotowski. O segundo está relacionado à fase conhecida por *Arte como Veículo*, na qual o trabalho sobre a memória remete à ideia de retorno às origens, à essência; uma memória que tange não somente um passado autobiográfico, mas ultrapassa o limite do pessoalmente vivido, penetrando o território do ancestral. O que poderá ser percebido é que, em ambos os momentos, o que se

apresenta é um constante vai e vem entre passado e presente, entre memória e sua reverberação no atuante. Assim, falar sobre memória em Grotowski é também falar sobre um esforço de autopesquisa do ator, de um *trabalho sobre si*. Veremos que a memória e o corpo-memória se apresentam como canais para um trabalho de investigação pessoal, intrínseco ao processo criativo, que se lança sempre em direção ao *desconhecido*.

Em “Memória e criação: interlocuções com o corpo-memória”, parto de algumas palavras que se relacionam com a experiência da memória e do corpo-memória - encontro, imaginação e virtualidade - para propor um diálogo de Grotowski com outros nomes/autores. Nesse sentido, é preciso salientar que este trabalho não somente se dedica a explorar a experiência da memória em Grotowski, mas apoia-se em suas proposições e experiências como ponto de partida para aprofundar-se na defesa de uma memória criadora. Não se pretende dar conta de uma compreensão definitiva acerca da experiência da memória em Grotowski e nem abordá-la como algo fechado em si. Interessa-me e privilegio, antes, a tessitura de uma trama de relações possíveis. Assim, o que se desenha com essa escrita é mais um

(...) exercício de um pensamento que não coincide com a razão, com a inteligência, com a erudição ou com o conhecimento da obra inteira de um autor. E também não coincide com um tipo de aprendizagem e de ensino que reivindicam a unidade doutrinal de uma escola. (...) não é um corpo de doutrina, é o próprio corpo daquele que ao ser percorrido pelas leituras se apossou delas e faz sua afirmativa (MACHADO, 2004, p.148-149).

Ao longo da pesquisa, aproveito também para propor atravessamentos com minha vivência artística pessoal, buscando tocar, de certo modo, aquele estatuto experiencial das palavras abordado na nota inicial deste trabalho; e tentando encontrar possíveis conexões com minha própria prática.

1. A possibilidade de *pensar com o corpo: memória e organicidade*

“Como é que se deve atacar a encosta?

Sobe e não penses nisso.”

(NIETZSCHE *apud* TAVARES, 2013, p.243)

A resposta contida nas palavras do prólogo poético de Nietzsche em *A Gaia Ciência* sugere a abertura para um conhecimento pela via do fazer, da ação. Seguindo tal condução, podemos propor um deslocamento da proposição para o campo do ofício do ator. De modo análogo, perguntamos: *como atuar?* “*Não interprete, faça*”¹⁵ - respondemos tomando emprestadas as palavras de Thomas Richards ao indicar qual seria a chave do verdadeiro trabalho do ator. Nessa concepção, aquele que interpreta situaria-se sempre um passo à frente da ação, vinculado à ordem do mental, do artifício; em detrimento do processo vivo. Buscando compreender somente pela via do racional, o ator que representa criaria resistências, na procura por métodos conhecidos e preestabelecidos. Em oposição, aquele que *faz*, não resiste, sobe de imediato a encosta.

Em Grotowski, a técnica não pode substituir o ato¹⁶, pois ela emerge da realização. Não se pode ensinar a fazer, mas sim confrontar o aprendiz com o seu processo, convidá-lo ao impossível, ao desconhecido, ao indizível do corpo. O fazer é lançado como desafio, como busca individual. Para o encenador, o trabalho com a memória e com o corpo-memória não diz respeito a um exercício mental, mas a uma pesquisa prática. Subir a encosta, agir no lugar de interpretar é compreender enquanto *em ação*, abrindo caminho para um pensar que se confunde com o agir, que atravessa o corpo, que a ele pertence: *um pensar com o corpo*¹⁷. Um pensar que traz consigo tudo que está inscrito na experiência vivida pelo corpo¹⁸ - um *corpo-memória*.

¹⁵ Richards, 2014, p.75.

¹⁶ Não se trata aqui de uma valorização da falta de rigor, do amadorismo, do diletantismo, mas daquilo que parece ultrapassar a técnica, daquilo que corresponde a um processo vivo de trabalho, como discorre Mario Biagini: “Quando é que o rigor, a estrutura, a artificialidade, no sentido nobre da palavra, adquirem todo seu sentido? Quando uma corrente de vida atravessa o ator. (...) Um ator pode aprender técnicas refinadas e eficazes até a perfeição, mas, uma vez no palco, essas não serão suficientes: será apenas o já conhecido macaco treinado com seu leque. A armadura da técnica, do artesanato, faz sentido se protege uma carne viva. Ela a apoia: paradoxalmente, como por contradição, ela dá força” (BIAGINI, 2001, p.31).

¹⁷ Expressão referente ao trecho: “O essencial é que tudo deve vir do corpo e através dele. Primeiro, e acima de tudo, deve existir uma reação física a tudo que nos afeta. Antes de reagir com a voz, deve-se reagir com o corpo. Se se pensa, deve-se pensar com o corpo. (...) Quando falo em não pensar, quero dizer não pensar com a cabeça. Claro que se deve pensar, mas com o corpo, logicamente, com precisão e responsabilidade. Deve-se pensar com o corpo inteiro, através de ações” (GROTOWSKI, 1976, p.159).

¹⁸ É a partir deste entendimento que Grotowski irá, em certo momento, dilatar a noção de *corpo-memória* em *corpo-vida*. Prefiro aqui o movimento da dilatação - em contraposição à uma abordagem de substituição entre os

Para além de ser uma expressão utilizada por Grotowski, a ideia de um *pensar com corpo* fez parte de meu vocabulário de trabalho com Alain Alberganti¹⁹, com quem estive em processo de pesquisa e criação entre os anos de 2014 e 2017. Esse possível estatuto de pensamento é aqui abordado em consonância com a noção *organicidade*, espécie de núcleo que circunscreve a experiência do corpo-memória, a partir do qual poderemos abordar outras noções/práticas do trabalho do ator, tais como: impulso, intenção e contato. São noções que, em Grotowski, caminham ao lado da *organicidade* e, a meu ver, dessa possibilidade de *pensar com o corpo*. Além disso, são termos que atuam em interdependência, na qual cada noção nos lança reiteradamente a outra. Não por acaso, como aponta a pesquisadora Tatiana Motta Lima, elas teriam ganhado presença no vocabulário grotowskiano a partir de uma mesma experiência: o processo de (e com) Cieslak durante a montagem do espetáculo *O Príncipe Constante*²⁰.

O termo *corpo-memória* é encontrado inicialmente, salvo engano, em dois textos do final da década de 60/ início dos anos 70: “Resposta a Stanislavski” (fevereiro de 1969) e “Exercícios” (maio de 1969), associado fundamentalmente a um processo de desbloqueio da

termos - que indica um ultrapassamento dos limites daquilo que o corpo-memória circunscreve, pois estaria *além da memória*.

¹⁹ Alberganti é diretor, professor de teatro e performer francês que reside no Rio de Janeiro desde 2013. Estudou com Teresa Nawrot (instrutora-assistente de Grotowski durante o período Parateatral), Zygmunt Molik (co-fundador do Teatro Laboratório), Étienne Decroux (fundador da mímica corporal) e ainda com grandes nomes da dança butoh, como Min Tanaka e Kazuo Ohno. Tem mais de 20 anos de experiência no ensino do teatro ministrando cursos em diferentes escolas, faculdades e espaços culturais (como a Escola de Dança Angel Vianna, Faculdade Cal de Artes Cênicas e a Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro) a partir de uma pedagogia própria com forte inspiração no trabalho e estudo de Grotowski. Possui também Doutorado em Estética (especialidades: arte visual e teatro) e mestrado em Artes Cênicas, ambos pela Universidade Paris 8. Entre os anos 2014 e 2017, no Rio de Janeiro, tive aulas/encontros regulares com Alain, direcionados tanto para o trabalho de transmissão de sua prática e investigação quanto para o trabalho criativo. Sob a direção de Alain, com a Cia.I.Rictus, co-criamos (o grupo era formado ainda por: Gustavo Antunes, Rubens Leitão e Maria Bogado) a performance teatral *A Morte Necessária em Pleno Dia*. Além disso, através de chamada pública do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, fomos selecionados para realizar Residência Artística no espaço para pesquisa de linguagem, com o projeto “Em busca da Dança do Corpo Virtual”, que explorava o cruzamento entre a dança Butô e o Teatro Físico.

²⁰ É importante destacar que a noção de organicidade se torna recorrente em textos e palestras de Grotowski somente a partir de 1964/1965. Partilha-se aqui da interpretação proposta por Motta Lima que defende que o processo de criação do espetáculo *O Príncipe Constante* estaria na base da formulação do conceito de organicidade (ou consciência orgânica), redefinindo antigas concepções ligadas à relação corpo e mente. Grotowski irá abandonar a ideia de um corpo que precisaria ser controlado, domado ou mesmo anulado pela mente e pelo intelecto para a concepção de um corpo que pode ser experimentado em sua inteireza, envolvendo a totalidade do ser, reformulando assim seu entendimento do orgânico, como o próprio revela em carta de 1964 a Eugênio Barba: “Estranhas experiências: mudei os exercícios e, se devo ser sincero, fiz uma revisão de todo o método. Não tem nada de diferente nele, nem existem novas letras para este alfabeto, mas agora defino como orgânico tanto o que antes era ‘orgânico’ (para mim) como aquilo que eu considerava dependente do intelecto. E tudo me aparece sob uma nova luz. Como isso pode acontecer? Parece-me uma tal mudança que provavelmente terei que reaprender todo o ofício, quer dizer estudar tendo como base esta nova ‘consciência orgânica’ de todos os elementos. (GROTOWSKI *apud* MOTTA LIMA, 2008, p. 219).

vida do corpo e a um agir que reconfigurava a relação entre mente e corpo para dar lugar à uma *consciência orgânica*. Entretanto, antes mesmo de surgir no vocabulário de Grotowski, a noção parecia se anunciar ou estar presente, em certo sentido, já na palavra *associação*. Em “O Discurso de Skara”, de 1966, o encenador comenta:

Já falei muito sobre associações pessoais, mas estas associações não são pensamentos. Não podem ser calculadas. Eu faço um movimento com a mão e, depois, procuro as associações. Que associações? Talvez a associação de que estou tocando alguém, mas isto é apenas um pensamento. Que é uma associação na nossa profissão? É algo que emerge não só da mente, mas de todo o corpo. É um retorno a uma recordação exata. Não analisem isto intelectualmente. As recordações são sempre reações físicas. Foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós. É realizar um ato concreto, e não um movimento como acariciar em geral, mas, por exemplo, acariciar um gato. Não um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com quem tenho contato. Um gato com um nome específico – Napoleão, por exemplo. E trata-se deste gato particular que se acaricia agora. As associações são isto. (...) Tornem as suas ações concretas, relacionando-as com uma lembrança. (GROTOWSKI, 1976, p.172).

Nas palavras de Grotowski, parece evidente a aproximação entre o termo *associações* com a experiência da memória (*é um retorno a uma recordação exata... foi nossa pele que não se esqueceu... Tornem as suas ações concretas, relacionando-as com uma lembrança*) e, por diversas vezes, “corpo-memória” e “associações” poderão ser lidos como correlatos²¹ no discurso grotowskiano. Seja a partir do termo associação ou memória, o que interessa é o trabalho do ator sobre si mesmo, sua vida, a ressonância pessoal como sustentação de um processo vivo. Entretanto, por ora, interessa antes observar seu esforço em afirmar uma positividade do corpo no que se refere ao trabalho com as associações e a memória.

Em “Resposta a Stanislavski”, comentando acerca do método das ações físicas²² do mestre russo, Grotowski novamente sublinha a ideia de um *retorno a uma recordação* que não pertenceria a um processo meramente psicológico e mental. Também destaca que tal retorno não corresponderia ao reencontro de uma emoção, tal qual a memória emotiva de Stanislavski. O mestre russo foi, assumidamente, uma forte fonte de admiração e referência

²¹ Não pretendo colocar os termos como sinônimos, mas atentar para o recorrente interpolamento e proximidade entre eles no discurso de Grotowski. Em ambos, está presente a indicação de um trabalho de atenção aos materiais pessoais e íntimos do ator que podem auxiliar no trabalho criativo, de modo que uma estrutura de ações estaria sempre apoiada nesses materiais, num constante entrelaçamento entre associações, memórias e ação.

²² O conceito de ‘ação física’ foi originalmente desenvolvido por Stanislavski na última fase de suas pesquisas. Para o entendimento desta noção é possível encontrar o texto de palestra de 1988 proferida por Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), no qual o encenador esclarece as diferenças entre ação física, atividade e gesto. O texto pode ser encontrado online no link: http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html (acesso em 4 de novembro de 2019).

para Grotowski, que irá concentrar suas pesquisas especialmente na última fase da trajetória de Stanislavski, que hoje conhecemos por *método das ações físicas*. Segundo Grotowski, é nesta fase que o encenador russo teria ultrapassado a ideia de uma “memória emotiva” que recorreria às recordações de diferentes sentimentos para alcançar o próprio sentimento, compreendendo o que Grotowski coloca como uma espécie de revelação à época: que os sentimentos não dependem da nossa vontade (2001, p.9). Desse entendimento, o encenador russo teria então passado a colocar ênfase naquilo que o ator podia *fazer*, naquilo que não era independente da vontade, ou seja, nas ações físicas. Como explica o professor e pesquisador Paulo Filipe Monteiro:

Stanislavski começou por sugerir um trabalho sobre a “memória.afectiva”. De facto, é claro que só pode representar a tristeza quem já alguma vez esteve triste. Mas, tanto no plano ético como no da simples eficácia (excepto talvez em filme, quando não há que repetir tantas vezes), é duvidoso que o actor, para chorar a morte de Hamlet, se deva lembrar no palco, todas as noites, da morte de alguém da sua família ou de um animal de estimação... (...) O próprio Stanislavski acabou por deixar de lado esta ideia da memória afectiva que em boa parte contradizia outra linha de trabalho que lançou, e que hoje continua essencial: que o actor parta das acções físicas elementares, de modo a manter-se relaxado e concentrado (MONTEIRO 2010, p.416-417).

Dentro desta investigação, não interessa detalhar as possíveis aproximações e diferenças entre as abordagens dos encenadores acerca do papel da memória no trabalho do ator. Em resumo, coloca-se apenas que Grotowski irá deslocar o foco de uma perspectiva centrada na personagem e na busca de sentimentos e emoções para as possibilidades corporais do ator, para as memórias inscritas em seu corpo: “O ator apela para a própria vida, não procura no campo da “memória emotiva” nem do “se”²³. Dirige-se ao corpo-memória, não à memória do corpo, mas justamente ao corpo-memória. E ao corpo-vida²⁴.” (GROTOWSKI, 2001, p.16). Na impossibilidade de se resgatar os sentimentos, o caminho se dá através do corpo:

Não devemos escutar os nomes dados às coisas - é preciso mergulhar na escuta das próprias coisas. Se escutarmos os nomes, o que é essencial desaparece e permanece apenas na terminologia. Antigamente, eu usava a palavra “associação”. As associações são ações que se coligam à nossa vida,

²³ Em Stanislavski, o “se” mágico funcionaria como uma espécie de alavanca que impulsionaria o ator a lidar com circunstâncias imaginárias dentro de seu processo criativo: e se fosse personagem, nas circunstâncias do texto, o que faria?

²⁴ A fim de evitar uma compreensão errônea do corpo-memória, Grotowski sugere o termo corpo-vida: “O corpo-memória: a totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos a “totalidade do nosso ser”, começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões da nostalgia. Eis porque talvez seja mais exato dizer corpo-vida” (GROTOWSKI, 2010, p.174)

às nossas experiências, ao nosso potencial. Mas não se trata de jogos de subtextos ou de pensamentos. (...) Não precisa *pensar* nisso. É preciso indagar com o corpo-memória, com o corpo-vida, e não chamar pelo nome. (GROTOWSKI, 2001, p.17).

Mergulhar na escuta das próprias coisas é aqui resistir ao impulso da mente que rapidamente quer nomear, explicar, reduzir a experiência vivida pelo corpo a uma lógica discursiva. Para indagar com o corpo-memória é preciso colocar o corpo em pesquisa, em busca. A expressão utilizada em inglês por Richards para abordar tal atitude é *looking for*, quando destaca a necessidade de uma constante procura presente no trabalho de rememoração do corpo: “O que eu fiz foi entrar em um processo de questionar-se. Eu recordo através da ação (...) essa era uma indicação que Grotowski costumava dar: “Você precisa procurar”. Continuar procurando. Mesmo quando tiver encontrado, continuar procurando”²⁵ (RICHARDS *apud* LASTER, 2016, p.31). O caminho não se dá pela via da emoção, da lógica mental predeterminada ou da forma, mas por verdadeiramente *lembrar-se com o corpo*, concentrar-se no fazer e não na representação. É o que indica Richards ao recordar suas próprias dificuldades no período do Objective Drama²⁶:

Eu representava as ações, oferecia signos no lugar delas. Não as fazia de verdade. Ao invés de lembrar exatamente, com meu corpo, como havia reagido enquanto caía no vazio - reencontrando todos os impulsos precisos que meu corpo (aquele que sonhava) tinha tido enquanto caía - representei tudo isso com uma forma, e tentei verter dentro dessa forma a emoção que havia sentido naquele momento. Inventei uma forma com a mente, querendo representar algo que o corpo tinha realmente experimentado. Então tentei executar essa forma fazendo penetrar nela a emoção que tinha estado presente no próprio sonho. Mas o corpo não tinha qualquer comportamento lógico que eu pudesse acreditar.

Eu também não entendia que o corpo podia recordar por si só. Se eu tivesse deixado meu corpo fazer seu próprio trabalho, se o tivesse deixado lembrar o modo como caía, ela podia ter começado a acreditar na própria veracidade de seu processo, e lembrar a experiência da queda por si mesmo. Se eu tivesse feito isso com suficiente verdade, a emoção teria vindo depois, assim como tinha acontecido no sonho, em que havia a realidade da queda do corpo sonhado e, em seguida, a reação específica de terror, provocado pelo que o corpo estava experimentando. Primeiro veio a queda, depois a emoção. (RICHARDS, 2014, p.66).

O corpo em ação pode encontrar-se com memórias, associações, desejos, imaginários que surgem no processo de experimentação. Trata-se de adentrar a possibilidade vislumbrada

²⁵ Tradução nossa para: “What I did was to enter a process of questioning. I remember through action. (...) This was an indication that Grotowski often said: “You need to be *looking for*”. To keep looking for. Even when you are finding, keep looking for”.

²⁶ Período entre 1983 e 1985 no qual Grotowski trabalhou na Universidade da Califórnia, Irvine, nos Estados Unidos, e Thomas Richards esteve presente durante um ano (1985).

de uma *própria maneira de pensar*²⁷ do corpo. Importante destacar que tal postura não se refere a uma supervalorização do corpo físico e tampouco à condenação da mente, da racionalidade e do intelecto, simplesmente. A negação colocada sobre o pensamento na fala de Grotowski corresponde, na verdade, a uma preocupação sobre um modo de operar hierarquizado da mente sobre o corpo, do intelecto sobre o orgânico, que contribuiria para achatar a realidade experimentada pelo corpo. Como observa Richards:

Vivemos numa época em que a nossa vida interior é dominada pela mente discursiva. Essa parte da mente divide, reparte, etiqueta – empacota o mundo como se ele fosse “entendido”. É essa máquina dentro de nós que reduz o misterioso objeto que oscila e ondeia a uma simples “árvore”. Como essa parte da mente comanda nossa formação interior, à medida que crescemos a vida perde seu sabor. Nossas experiências vão se tornando cada vez mais rasas, e deixamos de perceber as “coisas” diretamente, como fazem as crianças, para percebê-las como se fossem signos de um catálogo que já nos é familiar. [...] *A mente discursiva, assim como ela é, tem dificuldade de tolerar um processo vivo de desenvolvimento* (RICHARDS, 2014, p.4 – grifo nosso).

Richards discorre sobre um corpo governado pela lógica da automatização cotidiana e que teria perdido a capacidade de imaginar, um corpo perdido na categorização das experiências, fechado na familiaridade da rotina e do hábito. De fato, é recorrente a crítica de Grotowski ao problema dos automatismos, dos clichês de comportamento, da domesticação e mecanização dos corpos que parece reinar no mundo moderno, seja pela educação, pela acelerada vida cotidiana ou pelas máscaras sociais e culturais: “Representamos tão completamente na vida que, para fazer teatro, bastaria cessar a representação” (GROTOWSKI *apud* MIRANDA, 2010, p.9). Entretanto, o perigo diagnosticado por Richards e Grotowski não é somente o da existência de uma certa primazia da mente na lógica habitual, mas ainda o da crença no dualismo que dissocia carne e espírito, sexo e intelecto, corpo e mente, instinto e consciência. Romper com tais dualidades e desvencilhar-se dos imperativos pautados pelos hábitos e clichês seria, para o ator, *a semente da vida*²⁸: “A realização do ator constitui uma superação das meias medidas da vida cotidiana, do conflito interno entre corpo e alma, intelecto e sentimentos, prazeres fisiológicos e aspirações espirituais” (GROTOWSKI, 1976, p.83). É na possibilidade de *não estar divididos, de se pensar com o corpo inteiro*, que se inscreve o que Grotowski irá entender por *organicidade* ou *consciência orgânica* e que o

²⁷ RICHARDS, 2014, p.76.

²⁸ Expressão referente ao trecho: “Se o ator não for vivo, se não trabalhar com toda a sua natureza, se estiver sempre dividido, então – podemos dizer – envelhece. No fundo de todas as divisões que nos são impostas pela educação e pela luta na vida cotidiana, no fundo de tudo isso existe – até a uma certa idade – a semente da vida, da natureza. (GROTOWSKI, 2010, p.179).

permitirá falar em *ato total*²⁹ do ator para descrever o trabalho de Cieslak em *O Príncipe Constante*. Em *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, Thomas Richards se utiliza da observação do corpo e dos movimentos dos gatos para abordar esse tipo de consciência vislumbrada por Grotowski:

Se eu observo um gato, noto que todos os seus movimentos estão no devido lugar, seu corpo pensa sozinho. O gato não possui uma mente *discursiva* que bloqueia a reação orgânica imediata, que atua como obstáculo. A organicidade também pode estar presente no homem, mas está quase sempre bloqueada por uma mente que não está fazendo seu próprio trabalho, uma mente que tenta conduzir o corpo, pensando rápido e dizendo a ele o que fazer e de que forma. (...) Para que um homem alcance essa organicidade, sua mente também deve aprender o modo correto de ser passiva, ou aprender a se ocupar apenas de sua própria tarefa, deixando o corpo livre para que ele possa pensar por si mesmo (RICHARDS, 2014, p.73-74).

Parecemos encontrar essa mesma contraposição de uma consciência discursiva e reflexiva aos processos orgânicos do corpo no texto “Sobre o Teatro de Marionetes” (1810), de Heinrich von Kleist. Neste, o narrador revela sua grande surpresa ao descobrir a regularidade com que o primeiro bailarino da ópera da cidade assistia ao teatro de marionetes armado na praça do mercado, surpreendendo-se ainda mais quando este lhe fala que qualquer dançarino que desejasse aperfeiçoar-se em sua arte poderia aprender muito com os bonecos. De acordo com o bailarino, não devemos pensar em uma regência das marionetes em que cada membro é ativado isoladamente, mas admitir que cada movimento possui um centro de gravidade que, ao ser regido, faz com que os membros respondam por si só, de forma que: [...] toda vez que o centro de gravidade era movido em linha reta os membros começavam a descrever curvas e que, amiúde, quando sacudido de uma forma meramente acidental, o todo era arrastado numa espécie de movimento rítmico que se assemelhava à dança (KLEIST, 1993 p.198). Por estarem apoiados no centro de gravidade e no jogo de articulações, os movimentos podiam adentrar o “caminho tomado pela alma do dançarino” (KLEIST, 1993 p.198). Seguindo sua argumentação, o bailarino sugere uma vantagem que a marionete possuiria sobre o bailarino: a de jamais parecer afetada. Segundo ele, a afetação aparece quando a alma se encontra em um ponto diverso do centro de gravidade do movimento, impedindo a graça, qualidade tão cara aos dançarinos. Para que a afetação não perturbe a graça seria necessário que o bailarino se concentrasse inteiramente

²⁹ Termo criado por Grotowski a partir do trabalho com o ator Ryszard Cieślak em *O Príncipe Constante* para nomear a realização da referida experiência de não dualidade: “Se o ato tem lugar, então o ator, isto é, o ser humano, ultrapassa o estado de incompletude ao qual nós mesmos nos condenamos na vida cotidiana. Esmorece então a divisão entre pensamento e sentimento, entre corpo e alma, entre consciente e inconsciente, entre ver e instinto, entre sexo e cérebro; o ator que faz isso alcança a inteireza.” (GROTOWSKI, 2010, p. 134).

nos movimentos a serem executados, “*coincidindo exatamente com o movimento*” (FERRAZ, 2015, p.97), tal como o gato, que tem seus movimentos em seu devido lugar. Do mesmo modo que o bailarino precisa deixar-se contaminar pelo jogo de articulações, o ator deveria confiar ao corpo seus movimentos, permitindo o livre fluir da memória e aproximando-se assim de uma consciência comandada pela organicidade.

Em *O Ator Invisível*, Yoshi Oida³⁰ também nos oferece uma interessante imagem para tratar da relação mente-corpo no trabalho do ator, partindo das figuras do cavalo e do cavaleiro: “A mente dos atores é como o cavaleiro, o corpo, como o cavalo” (OIDA, 2007, p.66). Aprofundando a comparação, a colaboradora Lorna Marshall trata da metáfora da seguinte forma:

Um bom cavaleiro se esforça conscientemente para unir-se a seu cavalo, deixando-o mover-se livremente, ao mesmo tempo em que está no controle de cada ação. Damos ordens ao cavalo, estamos no comando, o cavalo segue nossa vontade, mas quando estamos montando bem o cavalo se esquece de nós, e nós nos esquecemos do cavalo. O impulso do cavalo e o impulso do cavaleiro unem-se até que não haja mais separação. (MARSHALL *apud* OIDA, 2007, p.66).

Analogamente, podemos compreender que no funcionamento de uma consciência orgânica, corpo e mente esquecem-se um do outro, até não ser mais possível dizer quem atua sobre quem pois, na verdade, não existe divisão. Estamos diante da realização de um ato que compreende a totalidade da *natureza no homem*:

Nos instantes de plenitude, o que em nós é animal não é unicamente animal, mas é toda a natureza. Não a natureza humana, mas toda a natureza no homem. Então se torna atual, ao mesmo tempo, a herança social, o homem enquanto *homo sapiens*. Mas não se trata de um dualismo. É a unidade do homem. E então não é o “eu” que age - age “isto”. Não é o “eu” que realiza o ato, o “meu homem” realiza o ato. (...) Todo o contexto humano - social e de qualquer outro tipo - inscrito em mim, na minha memória, nos meus pensamentos, nas minhas experiências, no meu comportamento, na minha formação, no meu potencial. (GROTOWSKI, 2001, p.14).

É dentro deste entendimento que Grotowski afirma que quando o corpo-memória está em ação não há mais um agente que dita comandos, mas um ritmo natural de ações e reações que se instala no fazer, no qual *isto se dita, isto se faz*³¹. O corpo procura recordar, enquanto a mente só precisa dizer “sim” para auxiliar em sua busca (RICHARDS, 2014); ou, nas palavras do encenador: “O estado mental necessário é uma *disponibilidade passiva para*

³⁰ Ator japonês considerado um dos principais colaboradores de trabalho do diretor Peter Brook.

³¹ Grotowski, 2010, p 177.

realizar um papel ativo, um estado no qual não se “quer fazer aquilo” mas antes “renuncia-se a não fazê-lo”. (GROTOWSKI, 2010, p.106 - grifo nosso).

Grotowski invoca, tal qual Richards ao observar os movimentos dos gatos, uma certa atitude de passividade - em oposição a uma postura de controle - da mente que parece estar presente na consciência orgânica. Trata-se de chamar atenção para uma certa maneira de operar do corpo e da mente. É, afinal, a própria organicidade que pressupõe e abarca um outro tipo de consciência, trazendo em si mesma um diferente funcionamento do mental, do intelecto.

Passividade e atividade - na “razão *orgânica*” do corpo é preciso acolher os paradoxos que a lógica cartesiana dualista insiste em rejeitar. Trata-se de uma outra maneira de experienciar a ação e o próprio fazer, que se distancia da necessidade lógica de explicar, categorizar, dar sentido lógico ao que (nos) acontece. Um fazer que renuncia ao controle, guiando-se por uma não resistência àquilo que pede passagem no corpo - percepções, sensações, sentimentos, imagens, imaginários, memórias, desejos. É preciso aprender a escutar o corpo e as forças invisíveis que o atravessam. Entretanto, como alerta Oida: “Escutar o corpo requer treinamento, já que não é a mesma coisa que fazer o que quisermos. É algo específico e muito sutil. O corpo que escutamos precisa estar vivo. Um corpo que não esteja vivo, não pode nos dizer o que quer” (OIDA, 2015, p.59).

Mas como *treinar* essa escuta? E mais: se somente um corpo vivo se faz escutar, como garantir essa vitalidade? Sob uma perspectiva grotowskiana, é pela lente da *via negativa* que podemos enxergar tanto um possível caminho para essa escuta do corpo, quanto para a emergência desse corpo vivo. Trabalhar por esta via diz respeito a um aprendizado que não visa o acúmulo de habilidades ou a transmissão de uma técnica, mas sim a eliminação dos automatismos, das resistências, dos bloqueios que impedem a livre circulação do fluxo de energia do corpo, o desbloqueio daquilo que impede o corpo de agir organicamente, através de uma luta contra os hábitos adquiridos, os clichês de comportamento sócio-culturais, os automatismos do corpo³², as máscaras cotidianas. Um corpo com vida é, assim, um corpo desbloqueado. Ao mesmo tempo, o próprio *escutar o corpo* também tem a ver com um trabalho de descondicionamento, associado à investigação de outros regimes de atenção e

³² Interessante notar a observação de Quilici quando atenta para o modo sutil em que tais automatismos podem operar: “Os automatismos corporais não se manifestariam apenas nos movimentos externos do corpo, nos seus gestos mecânicos estereotipados. Eles atuam em um nível microfísico, por exemplo, no nascer de uma sensação e no modo com que ela é rapidamente nomeada, classificada, interpretada, trazida para o campo do já conhecido (QUILICI, 2004, p.198).

percepção. No fundo, falamos de dois lados de um mesmo problema: os condicionamentos que organizam e moldam nossos modos de agir, sentir, pensar. Como destaca Motta Lima:

[Grotowski] Falava, em texto de 1979, Ipotesi di Lavoro, de dois muros que oprimiriam o ser humano: o muro colocado às percepções, aos sentidos humanos – incapazes de perceber outra coisa senão aquilo a que já estavam acostumados – e o muro colocado às forças, às energias que habitam natureza e homens e das quais estaríamos afastados. Depois de separar didaticamente esses muros, dizia tratar-se, na realidade, de um só. No alargamento das percepções, tombava também a barreira colocada às energias que circulam fora/dentro do homem. (MOTTA LIMA, 2013, p.226)

O que está em jogo é uma escuta que através do descondicionamento de padrões que constroem nossa percepção pode auxiliar no encontro com aquele estado que conjuga *uma disponibilidade passiva* com um *papel ativo*. O que se busca é a liberação de um processo orgânico. Pela *via negativa*, pode-se prolongar a vida da organicidade, acessar um corpo que fala e permite-se ouvir. Trata-se de compreender a *via negativa* como um caminho que dá passagem a um processo vivo de desenvolvimento do ritmo das ações, do fazer - um ritmo do *pensar com o corpo*; e a *organicidade* como uma qualidade de presença e ação, tal qual refere François Khan:

Para mim, a organicidade é uma qualidade muito particular da presença e da ação no trabalho do ator. Tem uma relação muito direta com a não separação do corpo e da mente, um tipo de passividade ativa que permite quebrar a barreira entre ação e pensamento, percepção e consciência, decisão e ação. (KHAN, 2009, p.156)

É nesta possibilidade de uma *organicidade* ou *consciência orgânica* - do *pensar com o corpo* - abordada até então que se prepara o terreno para a experiência do corpo-memória. Inclusive, é também dentro da perspectiva de uma *via negativa* que se pode compreender tal experiência - o corpo-memória visto não como algo a ser treinado ou conquistado, mas como algo a ser desbloqueado. A memória, em Grotowski, não é trabalhada por uma via intelectualmente pensada, mas por uma via organicamente experimentada, pelo corpo em ação. Ela responde ao fluxo da vida do corpo, tomando “emprestado” da lembrança o calor, o vigor, a luminosidade, os impulsos corporais da experiência vivida. Em “Exercícios” (1969), Grotowski aborda o trabalho com a memória, dentro da perspectiva do treinamento do ator, da seguinte forma:

O “corpo memória”. Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não *tem* memória, ele *é* memória. O que devem fazer é desbloquear o “corpo-memória”. Se começam a usar detalhes precisos nos exercícios “plásticos” e dão os comandos a vocês: agora devo mudar meu ritmo, agora

devo mudar a sequência dos detalhes, etc., não liberarão o corpo-memória. Justamente porque é um comando. Portanto é a mente que age. Mas se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente o ritmo, a ordem, quase como pegando os detalhes do ar, então quem dá os comandos? Não é a mente nem acontece por acaso, isso está em relação com a nossa vida. Não sabemos nem mesmo como acontece, mas é o “corpo-memória”, ou mesmo o “corpo-vida”, porque vai além da memória. O “corpo-vida” ou “corpo-memória” determina o que fazer em relação a certas experiências ou ciclos de experiências em nossa vida. Então qual é a possibilidade? É um pequeno passo rumo à encarnação de nossa vida *no* impulso. Por exemplo, no nível mais simples, certos detalhes dos movimentos das mãos e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão dos detalhes, em uma volta ao passado, a uma experiência na qual tocamos alguém, talvez uma amante, a uma experiência importante que *existiu* ou que *poderia ter existido*. Eis como o corpo-memória/corpo-vida se revela. (GROTOWSKI, 2010, p.173).

O corpo, portanto, não tem memória - como um arquivo a ser acessado e comandado por um controle mental -, mas *é* memória. A memória surge como potência inerente ao corpo, capaz de atualizar um processo psicofísico no ator, operando como uma espécie de trampolim para um fazer orgânico. A partir da redescoberta dos detalhes, dos impulsos, das intenções ligadas a determinada lembrança, toma-se emprestado o *fluxo de vida* presente na memória psicofísica da recordação.

Das palavras de Grotowski, podemos adentrar ainda algumas características que parecem estar envolvidas no trabalho com o corpo-memória, tal como a atenção colocada sobre a precisão e os detalhes³³. Segundo Motta Lima (2008), o binômio *estrutura-espontaneidade*³⁴ atravessou toda trajetória do artista, ainda que expresso por diferentes termos e relacionado a diferentes práticas. Seja nos exercícios, seja numa partitura de ações, a busca pela precisão do que se faz é o que pode garantir o fluxo de vida espontâneo do corpo. Para o encenador, “na vida, todas as reações se compõem de detalhes precisos”

³³ É importante atentar que a importância dada aos detalhes no trabalho com o corpo-memória está aqui especialmente ligada à perspectiva do treinamento do ator, do desbloqueio do corpo-memória; e ainda da possibilidade de reencontro de determinada qualidade de ação (de um comportamento orgânico) a partir dos detalhes ligados a certa lembrança (a construção de “ponte de memória”, como será abordado adiante). Entretanto, a busca por detalhes é somente uma maneira possível, dentre outras, para se trabalhar o corpo-memória. Como veremos no item 2.2, por exemplo, também o trabalho com cantos tradicionais pode se apresentar, assim como os detalhes, como meio de contato com o corpo-memória. Neste caso, entretanto, é mais o desenvolvimento do canto que parece convocar mais e mais detalhes conforme este encontra um livre canal de circulação no corpo do ator.

³⁴ Aqui, espontaneidade não se relaciona com a ideia de uma atuação naturalista apoiada em comportamentos cotidianos. De acordo com Motta Lima: “A *espontaneidade* como um termo positivo e, mais do que isso, fundamental para o trabalho do ator, só começou a aparecer nos textos de Grotowski a partir de 1962. Grotowski começou a dar ‘um pouco de razão’ a Stanislavski: a dizer que à forma era necessário aliar o *empenho interior*, a *intenção consciente*, e/ou as *associações íntimas* do ator. Foi, portanto, somente a partir de 1962 que *processo pessoal* e *articulação formal* apareceram como um binômio, ainda que a relação entre suas duas partes tenha assumido, com o passar dos anos, diferentes configurações” (MOTTA LIMA, 2008, p.341-342).

(GROTOWSKI, 2010, p.173) e sem precisão corremos o risco de tudo se transformar “em uma espécie de plasma” (GROTOWSKI, 2010, p.173). Cada mudança sutil no corpo pode transformar nossa ação, nossa percepção, pois “cada minúsculo detalhe do corpo corresponde a uma diferente realidade interior” (OIDA, 2007, p.36). Busca-se pelos detalhes para, em seguida, superá-los através da descoberta dos impulsos corporais que, por sua vez, podem transformá-los de acordo com o fluxo guiado pelo corpo, pela vida do corpo - pelo corpo-memória ou corpo-vida. Os detalhes aparecem não para servir a reprodução de um episódio passado, mas para auxiliar no encontro com o processo orgânico. Na precisão encontra-se o caminho para que o corpo aos poucos se lembre e a vida possa encarnar nos impulsos. Grotowski continua da seguinte forma:

Os detalhes existem, mas são superados, tocando o nível dos impulsos, do corpo-vida, o nível - se preferem - da motivação (mas a motivação já implica uma certa premeditação, um ditame, um projeto, não necessário aqui e até mesmo danoso). Muda o ritmo e a ordem. E um após o outro, o corpo-vida “come” - isso acontece por si - os detalhes que ainda existem na precisão exterior, mas é como se explodissem do interior, do impulso vital. E o que alcançamos? Não *alcançamos* nada. Liberamos a semente: entre as margens dos detalhes passa agora o “rio de nossa vida”. Espontaneidade e disciplina ao mesmo tempo. Isso é decisivo. (GROTOWSKI, 2010, p.173-174).

Por diversas vezes, Grotowski utiliza-se da metáfora do rio e suas margens para abordar o paradoxo entre precisão e espontaneidade (ou: estrutura e espontaneidade, forma e fluxo, estrutura e processo, etc.) presente no trabalho do ator. O *rio de nossa vida* (o material criativo do ator: seus fluxos de impulsos, de reações do corpo) opera como a água; enquanto a forma, a estrutura, a precisão como as margens que seguram, canalizam e potencializam o correr do rio.

Um bom exemplo para tratar da relação estrutura-espontaneidade pode ser encontrado no “Alfabeto do Corpo” de Zygmunt Molik³⁵, que integrava o treinamento proposto por Alberganti e por ele me foi transmitido (é, portanto, a partir de como ele era e é abordado em minha prática que o utilizo aqui). O Alfabeto corresponde a um conjunto de ações - cada ação possui uma estrutura, que corresponde a uma letra; por exemplo: puxar algo, empurrar algo. A partir desse conjunto de letras é possível improvisar, criar frases/estruturas (combinando diferentes “letras” desse Alfabeto) e trabalhar a articulação do corpo com a voz (ainda que essa seja uma preocupação central do treinamento, sua exemplificação aqui não abordará este aspecto). O primeiro passo do treinamento com o Alfabeto diz respeito à assimilação das ações: devemos decorá-las, compreendê-las com o

³⁵ Zygmunt Molik foi ator do Teatro Laboratório entre 1959-1984.

corpo, para então poder improvisar com elas (a partir de variações de tempo-ritmo, velocidade, amplitude). Há, evidentemente, uma preocupação com a execução correta das letras, entretanto, a substância primordial do trabalho diz respeito à implicação contínua do *imaginário* (nomenclatura utilizada por Alberganti) nas ações. O termo “imaginário”, para Alberganti, não dizia somente respeito a imagens, mas estava ligada a qualquer tipo de associação - som, recordação, sonho - que determinada ação pudesse despertar no corpo, ou mesmo a qualquer desejo que pudesse surgir no momento. Tratava-se sempre de não realizar as letras/ações de modo mecânico, mas de buscar relacioná-las com algum material pessoal, de estar atento a tais possibilidades.

O ator improvisa com o Alfabeto, ou seja, busca um modo de encadear as diferentes letras/ações em um fluxo, a partir do pensar com o corpo - não importa, por exemplo, a criação de uma narrativa lógica ou linear. Em minha prática, em workshops conduzidos ao lado de Gustavo Antunes, costumamos usar a metáfora da nuvem para tratar da passagem entre diferentes letras: em um momento, forma-se, talvez, o desenho de um pássaro; já em seguida, o pássaro torna-se, por exemplo, uma onda. Durante a improvisação, é evidente que nem sempre conseguimos conjugar ação e imaginário. Mas em determinado momento, algo pode surgir: uma associação, uma sensação, um desejo que atravessa o corpo e pode modificá-lo. Nessa possibilidade de transformação, começamos pouco a pouco a nos apropriar dessas letras, deformando-as de acordo com tais atravessamentos, mas sem perder a precisão e os detalhes da ação. Se tomamos o corpo como um corpo que é memória, o Alfabeto apresenta-se como uma porta de abertura ao imaginário, às associações, às memórias. As letras oferecem a estrutura a ser seguida para que a Vida (a espontaneidade, o fluxo) das ações, alimentada pelas associações, pela memória, pelo imaginário, possa se manifestar. Como explica Molik: “A condição para que isso aconteça é a presença de uma outra Vida, que já não é tão orgânica, já é uma composição. De fato, esta outra Vida é algo que vem da estrutura que foi preparada durante o treinamento” (CAMPO, MOLIK, 2012, p.80). Ou, tomando as palavras de Grotowski: “Um bom trabalho é uma expressão de contradições, de opostos. Disciplina é obtida através de espontaneidade, mas permanece uma disciplina. A espontaneidade é constrangida pela disciplina e, no entanto, permanece espontaneidade”³⁶ (GROTOWSKI, 1997, p.86). É somente nesta oposição - situada no território da potência e

³⁶ Tradução nossa para: “A great work is an expression of contradiction, of opposites. Discipline is obtained through spontaneity, but it always remains a discipline. Spontaneity is curbed by discipline, and yet there is always spontaneity”.

não do conflito - que a força do ato criativo se sustenta. Na organicidade, coexistem estrutura e espontaneidade.

Desse inerente paradoxo, podemos ainda nos debruçar sobre a relação *interior* e *exterior*. Para o encenador, os detalhes, as ações físicas, a forma - o exterior - são somente o fim de um processo que se inicia no interior do corpo: “Toda reação autêntica tem início no interior do corpo. O exterior é somente o fim deste processo. Se a reação exterior não nasce no interior do corpo, será sempre enganadora, falsa, morta, artificial, rígida” (GROTOWSKI, 2001, p.172). Uma ação exterior vem sempre acompanhada de uma indissociável “motivação” interior - não no sentido de uma premeditação, mas de algo que se impulsiona de dentro do corpo para fora: uma ação física é sempre precedida por um *impulso*. Segundo Richards (2014), para Grotowski, os impulsos prolongados em ações são os morfemas da atuação, sua base elementar. Trabalhar sobre os impulsos, ainda mais que sobre as ações físicas, é o que permite ao ator enraizá-las no corpo. O encenador explica:

Os impulsos vêm antes das ações físicas, sempre. Os impulsos: é como se a ação física, ainda praticamente invisível de fora, já tivesse nascido no corpo. É isso, o impulso. (...) Antes da ação física, existe o impulso, que empurra de dentro do corpo (...). Quando trabalhamos sobre os impulsos, tudo fica enraizado no corpo (GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2014, p.109)

Os impulsos nascem no interior do corpo, ainda invisíveis de fora, sob a pele, e prolongam-se em ações. Não se pode fabricá-los artificialmente, pois estão relacionados às reações orgânicas do corpo. Entretanto, pode-se sim eliminar a resistência do organismo ao seu fluxo, de modo que o impulso interior e a ação externa tornem-se como que coexistentes: “o corpo se esvai, queima e o espectador vê somente uma série de impulsos visíveis” (GROTOWSKI, 2010, p.106).

Segundo Grotowski, os impulsos estariam ainda relacionados a uma determinada tensão do corpo, ou seja, a uma organização adequada do tônus muscular correspondente à intenção de fazer algo - por exemplo, a intenção de aproximar-se ou afastar-se de algo: “Em/tensão - intenção. Não há intenção se não há uma mobilização muscular apropriada. Isso também faz parte da intenção. A intenção também existe em um nível muscular do corpo, e está ligada a um objetivo fora de você” (GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2014, p.110).

Ao esclarecer que as intenções estão ligadas a algo exterior, Grotowski chama atenção para outro termo que irá relacionar-se com a noção de organicidade e, conseqüentemente, com o trabalho do corpo-memória: *contato*. Toda ação física, todo

impulso, toda intenção se dá em relação com o *outro* (seja esse *outro* real ou imaginário, ou mesmo o entorno, o ambiente) - ou seja, a partir do contato. É dentro dessa perspectiva que Grotowski irá dizer que os impulsos não existem sem um parceiro: “Não no sentido do parceiro na representação, mas no sentido de uma outra existência humana. Ou simplesmente de uma outra existência. (...) O impulso existe sempre *na presença de*.” (GROTOWSKI, 2001, p.17). No corpo da organicidade, corpo-vida, corpo-memória, existe sempre um encontro entre aquele que faz e outra presença. Existe, portanto, um duplo movimento no qual o corpo se orienta para fora, para o outro, para o entorno; e algo desse fora regressa ao próprio corpo, gerando relações e reações. Um corpo que, ao mesmo tempo, escuta e reage. Como explica Motta Lima, estar em contato significava

concomitantemente, perceber o outro e reagir intimamente de acordo com essa percepção; significava também que era no presente, agindo e reagindo no aqui e agora das relações, que se poderia trabalhar com aquilo que dizia respeito ao âmbito da memória, das associações ou das aspirações e desejos (MOTTA LIMA, 2005, p.56).

O corpo-memória é um corpo do contato. Ainda que o trabalho da memória envolva uma investigação sobre o que é íntimo e pessoal, a experiência do corpo-memória não se relaciona a um movimento de introspecção, de fechamento em si do ator, de contemplação passiva de recordações. Ao contrário, tem relação com uma abertura que visa ao contato com o próprio corpo, com o outro e com aquilo que se dá no momento presente, no aqui e agora. No fundo, o que está por trás das noções de *impulso*, *intenção* e *contato* é o constante entrelaçar entre ação e associação. O corpo-memória é alimento para a ação e para uma estrutura viva. É nesse sentido que uma ação física não é somente um movimento estruturado, algo simplesmente físico, mas se desenvolve quando estão presentes os impulsos prolongados em ação, a linha de intenções e de contatos.

Na entrevista “Forgotten Memories in Action”, presente no livro *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work* da atriz e pesquisadora Cláudia Tatinge Nascimento, Ang Gey Pin³⁷ oferece um esclarecedor relato sobre os primeiros treinamentos nos quais participou no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Nele, para além de novamente ser possível observar a recusa de uma abordagem psicológica e mental que permeia o trabalho com as memórias e associações, vê-se ainda a importância colocada sobre aquilo que alimenta

³⁷ Atriz singapuriana, esteve presente na última sessão do Objective Drama na Universidade de Califórnia-Irvine com Grotowski e mais tarde foi membro do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* no ano de 1994 e entre 1998 e 2006, participando do projeto *The Bridge: developing theatre arts* e das performances intituladas *One breath left* e *Dies Irae: My Preposterous Theatrum Interioris Show*.

a forma exterior, sobre aquilo que pode auxiliar o corpo a engajar-se verdadeiramente na ação:

Pela primeira vez, o treinamento tornou-se algo mais do que simplesmente físico para mim. Algo desconhecido em mim, fora do domínio da minha mente discursiva, estava conduzindo meu corpo (...). Os exercícios assumiam um nível que estava para além da forma exterior. Por exemplo, quando eu fazia abdominais, além do esforço físico, eu trabalhava sobre associações específicas. A posição do meu corpo sugeria que eu estava flutuando. Em seguida, eu me imaginava em um barco no oceano, e depois um pouco distante de mim eu podia ver alguém em outro barco. A partir dessas associações eu podia me engajar na minha ação³⁸ (ANG *apud* NASCIMENTO, 2009, p.145).

Em seu livro, Thomas Richards aponta para essa mesma fundamental relação entre ação e o fluxo associativo ao relembrar sua experiência em workshop conduzido por Ryszard Cieslak³⁹ na Universidade de Yale em 1984. Neste, o lendário ator de Grotowski teria orientado os participantes a anotarem, em duas colunas paralelas, tudo que tinham feito e todas as associações internas percebidas durante suas improvisações: “todas as ações físicas, as imagens mentais e os pensamentos, as memórias de lugares, as pessoas” (RICHARDS, 2014, p.13). Este seria o modo de trabalhar caso se desejasse estruturar o trabalho. Com este exemplo, Richards deixa evidente que o que se projeta é não somente um trabalho sobre as ações (o que se faz), mas sobre *todo o campo associativo evocado pelo fazer, sobre aquilo que alimenta o que se faz*, como se houvesse duas linhas paralelas em uma estrutura de atuação: uma de ações externas e outra dos processos internos (associações pessoais) que as acompanham. Podemos também aqui fazer um paralelo com o Alfabeto do Corpo: por um lado, temos a ação, a letra do Alfabeto; por outro, a associação ligada ao que estava sendo feito (o imaginário).

Pela ação, o ator engaja seu corpo-memória. Seja na execução de exercícios ou na montagem de uma partitura de ações, trabalha-se em busca de elos que estabeleçam uma relação entre o aspecto externo e o processo interior do ator para, afinal, adentrar a possibilidade de fuga de qualquer divisão, seja entre interno e externo, entre mente e corpo,

³⁸ Tradução nossa para: “For the first time training became something more than merely physical to me. Something unknown in me, not from my discursive mind, was conducting my body. (...). The exercises took on a level beyond their external form. For example, when I did abdominal exercises, beyond making physical effort I would have specific associations. The position of the body suggested that I was floating. Next I imagined that I was in the ocean, on a boat; I could then see someone on another boat a little far away from me. From these associations I could engage with what I was doing.”.

³⁹ Um dos atores fundadores do Teatro Laboratório na Polônia. Foi uma figura central da companhia, conhecido especialmente por seu trabalho no espetáculo *O Príncipe Constante*. Segundo Georges Banu, Cieslak foi aquele que encarnou com perfeição o ideal estético de Grotowski (2015, p.11).

entre forma e fluxo, entre partitura física e fluxo de associações. Afinal, não se trata de um interior (memória) que anima um exterior (corpo) pois, novamente: o corpo não tem memória, mas é, em sua totalidade, constituído de memória.

Com os relatos das experiências de Richards e Ang, observamos que se delineiam dois momentos no empreendimento de aproximação da memória e do corpo-memória. Inicialmente, se dá o movimento de convidar o corpo a lembrar-se por si próprio. O corpo-memória se lança no fazer, em um constante *perguntar-se*: o que é isso que faço? O que pode ser isto? Qual é a minha memória/associação neste momento? O que meu corpo fazia nesta memória? Qual era a intenção presente na minha ação? Richards aborda essa atitude de pesquisa e questionamento presente no processo de criação ligado às memórias da seguinte forma:

Através da atuação, você podia se lembrar de um momento da sua vida, ou de alguém próximo a você, ou de um acontecimento concreto da própria fantasia que nunca tinha se realizado, mas que você sempre quis que se realizasse. Então, podia começar a construir a estrutura utilizando ações físicas. Você se perguntava: o que eu fiz nas circunstâncias dessa memória? Ou então: qual seria precisamente a minha linha de comportamento físico se essa fantasia tivesse se realizado de fato? A ênfase não estava na criação de um personagem, e sim na formação de uma estrutura pessoal na qual a pessoa que a estivesse fazendo *pudesse abordar um eixo de descoberta*. Tudo isso, depois, devia ser estruturado e repetível (RICHARDS, 2014, p.88 - grifo nosso)

Neste *indagar com o corpo*, a ação convida o ator ao desconhecido e pode funcionar como uma espécie de chave que abre diferentes portas de associações, de memórias que, por sua vez, irão transformar o próprio corpo e a própria ação: “Nosso inteiro corpo é uma grande memória e em nosso ‘corpo-memória’ criam-se vários pontos de partida” (GROTOWSKI, 2010, p.172). Em seguida, o trabalho é de estruturação das descobertas realizadas pelo corpo. Como menciona a pesquisadora Dominika Laster (2016, p.37), a memória tanto opera, em um primeiro momento, como uma *porta de entrada* para a redescoberta da vitalidade e da organicidade relacionadas a uma experiência passada; quanto funciona - quando ligada à partitura física do *doer* (Grotowski utiliza o termo *doer*, do verbo “to do” (fazer) em inglês, para designar aquele que faz. Em português, a tradução mais recorrente para o termo é *atuante*⁴⁰) - como uma espécie de *lembrete*⁴¹ de como reencontrar o caminho até o fluxo de vida da experiência passada.

⁴⁰ Como explica Richards, o termo atuante está relacionado ao período da Arte como Veículo, no qual as pessoas envolvidas na ação não são designadas por atores, “porque seu ponto de referência não é o espectador, mas o

O ator aproxima-se do passado não para repeti-lo, mas para adentrar um terreno de descobertas pessoais. Não se trata, simplesmente, de partir de ou de encontrar uma memória importante para o ator, mas que esta sirva como meio de sustentação para o reencontro da organicidade e que auxilie na entrada em um território (a cada dia) desconhecido. Quando estamos a descobrir caminhos por um lugar que não conhecemos, somos ensinados a marcar nossa trajetória para não nos perdermos. Aprendemos a olhar para trás e perceber sinais e vestígios na paisagem que nos ajudem a retornar. De modo semelhante, quando o performer descobre algo no trabalho que toca certa qualidade, precisa retrazar os passos que o conduziram até sua descoberta e que o permitam novamente aproximar-se dela. Nesse retrazar, a memória pode, muitas vezes, servir com um uma espécie de mapa de reconexão com a descoberta original.

Em *The Heart Of Practice*, Richards fala de “pontes de memória” que podem auxiliar o ator a reencontrar, dentro de uma linha de ação, o trabalho interior. O ator relembra uma sessão de trabalho na qual Grotowski teria identificado uma qualidade de ação específica em uma caminhada realizada pelo ator, uma semente de organicidade. Então, pediu a ele que tentasse se recordar do momento da vida no qual havia caminhado daquela forma, qual era a memória, a associação ligada àquele momento - ele não deveria recordar o sentimento, mas o *modo como* havia caminhado e *para quem*. Dessa forma, Richards tinha:

uma ponte, não uma ponte em direção a uma lembrança ou rememoração, mas uma ponte feita de memórias - a caminhada do hospital, com sua precisão, seus impulsos, sua intenção - que poderiam me ajudar a encontrar a maneira que eu havia andado no espaço de trabalho (...) Então ele [Grotowski] me guiou a encontrar uma ponte feita de memórias (...) Os detalhes da memória me ajudaram a encontrar o modo de andar novamente daquela forma. Então, de um certo modo, podemos dizer que a criação dessa ponte de memória estava de alguma forma ligada à intenção da caminhada original e pode até ser que a memória já estivesse lá presente, inconscientemente, durante a caminhada original. Eu não sei. Essa maneira de descobrir pontes de memória dentro de uma linha de ação, a fim de encontrar, estruturar e reviver essa linha de ação, foi uma parte importante do nosso trabalho e ainda é hoje⁴² (RICHARDS, 2015, p.157.).

itinerário na verticalidade” (RICHARDS, 2014, p.150). A noção de verticalidade será explicada adiante, no segundo capítulo.

⁴¹ *Reminder* é a palavra utilizada em inglês por Laster.

⁴² Tradução nossa para: “Ainsi, j’avais un pont, non pas un pont vers un souvenir ou une remémoration, mais un pont fait de souvenirs - la marche de l’hôpital, avec sa précision, ses impulsions, son intention - qui pouvait m’aider à retrouver la façon dont j’avais marché dans l’espace de travail (...) Il m’a donc guidé pour trouver un pont fait de souvenir (...) Les détails du souvenir m’ont aidé à trouver le moyen de marcher à nouveau de cette façon-là. Donc d’un certain côté, on peut dire que la création de ce pont-souvenir était en quelque sorte lié à l’intention de la marche originelle et il se peut même que le souvenir ait déjà été là, inconsciemment, pendant la marche originelle et qu’ensuite, il soit devenu conscient. Je ne sais pas. Cette façon de découvrir des ponts-

Grotowski guia Richards a se perguntar sobre as associações, os impulsos e as intenções ligadas à sua caminhada. Com isso, o ator pode construir sua ponte de memórias que o ajude a reencontrar certa qualidade de ação. Tais pontes passam, assim, a também fazer parte da partitura do ator, tornam-se enraizadas na estrutura, como se se criassem “ilhas de memória” e o ator “de segundo em segundo, pode usar essas ilhas de memória como trampolins para o processo interno original, enquanto a estrutura de jogo permanece a mesma”⁴³ (RICHARDS, 2015, p.162).

Encontrar, estruturar e reviver - são os verbos que Richards utiliza para sintetizar o processo de trabalho. Entretanto, faz-se necessário atentar para o perigo de transformar a experiência da memória em uma fórmula ou metodologia de trabalho - movimento que somente retira a potência do processo criativo do ator, compreendido aqui como um exercício ativo de investigação íntima e pessoal, relacionado a um *trabalho sobre si*, sobre o próprio corpo-memória do próprio atuante e suas possibilidades.

Além disso, é preciso ainda desvencilhar-se do possível mal-entendido que a palavra *reviver* pode sugerir, pois a experiência da memória não corresponde a uma tentativa de regressão, reconstrução ou restauração de algo vivido no passado. Talvez, o melhor termo seja *redescobrir*, utilizado por Biagini ao colocar: “Não se pode voltar atrás. Se pode redescobrir novamente, em um outro nível de experiência.” (BIAGINI *apud* MOTTA LIMA, 2010, p.168). A memória não se apresenta como arquivo estanque a ser acessado, mas como experiência a ser (re)descoberta pelo corpo no *aqui e agora*, o que exige um trabalho de rememoração/pesquisa/procura constante: subir a encosta, *pensar com o corpo* (o que, intrinsecamente, significa pensar com o corpo-memória). Compreender a noção de corpo-memória é percebê-la como um campo de investigação prático e pessoal.

Há, assim, na experiência do corpo-memória um constante vai e vem entre o passado, a memória e sua redescoberta e atualização no presente, em relação ao atuante. Aquele que se debruça sobre passado não escava para encontrar fósseis, mas matéria-prima para a criação. Ou, tomando novamente emprestadas as palavras de Biagini:” aquilo de que necessitamos não é arqueologia, mas *água viva*” (BIAGINI, 2013, p.185).

souvenirs au sein d’une ligne d’actions naissante afin de retrouver, de structurer et de revivre cette ligne d’actions était une part importante de notre travail et ce, encore aujourd’hui.”

⁴³ Tradução nossa para: “De seconde en seconde, il peut utiliser ces îles de souvenir comme des tremplins vers le processus intérieur originel alors que la structure de jeu reste la même”.

2. Corpo-memória: do pessoal ao ancestral, uma travessia pelo desconhecido

Para seguir investigando a experiência da memória e do corpo-memória em Grotowski, ressaltam-se dois momentos da trajetória do artista. O primeiro situa-se na fase de investigação conhecida por *Teatro de Produções*⁴⁴ ou *Arte como Representação* (1957-1969), na qual o corpo-memória relaciona-se, especialmente, com a já abordada noção de organicidade, servindo de instrumento para a redescoberta de impulsos e intenções ligadas a uma recordação passada. É na colaboração de Grotowski com o ator Ryszard Cieslak na montagem do espetáculo *O Príncipe Constante* que tal perspectiva será aprofundada. No segundo momento, inserido na fase denominada *Arte como Veículo* (1986-1999), a possibilidade de ecos do passado ressoarem no corpo-memória do ator parece ir mais distante, numa espécie de reverberação do corpo-memória que vai em direção à descoberta de um corpo ancestral, da origem, da essência, daquilo que precede as diferenças no ser humano.

Trata-se de momentos não somente distantes cronologicamente, mas distintos especialmente nas intenções de trabalho e muitas vezes abordados por um viés de ruptura, devido à interrupção da encenação de espetáculos públicos após a década de 60 na trajetória do encenador. Entretanto, como abordado em “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo” (baseado nas transcrições de duas conferências, uma de 1989 em Modena e outra de 1990 em Irvine, Califórnia), Grotowski refuta tal interpretação, dizendo tratar-se, na verdade, de dois elos extremos de uma mesma cadeia, a das *performing arts* (artes performativas). No primeiro elo da cadeia estaria o *Teatro de Produções* e, na outra extremidade, a *Arte como Veículo*. Ainda que o foco desta pesquisa não seja abordar as características de cada elo, é importante dizer que a principal diferença entre tais fases exposta pelo encenador reside na sede da montagem: “No espetáculo, a sede da montagem está na percepção do espectador; na arte como veículo, a sede da montagem está nos atuantes, nos artistas que agem” (GROTOWSKI, 2010, p.232).

No intervalo de tempo que separa as extremidades da cadeia, situam-se outros três períodos de investigação, nos quais as fronteiras do campo teatral e do não-teatral tornam-se cada vez mais borradas. No primeiro, conhecido por *Parateatro*, *Teatro de Participação* ou *Teatro Participativo* (1970-1978), o encenador conduziu - junto com membros do Teatro Laboratório e outros colaboradores - diferentes experiências laboratoriais que não contavam

⁴⁴ Privilegio daqui em diante uso desta nomenclatura, proposta no *The Grotowski Sourcebook*.

com a presença de espectadores e incluíam tanto atores como pessoas de distintas áreas, numa investigação das relações inter-humanas. Após os primeiros anos de experiências “no limite do milagre”, Grotowski começava a observar uma degeneração do trabalho, que terminava por cair em uma “sopa emotiva entre as pessoas ou uma espécie de animação” (GROTOWSKI, 2010, p.231), com a reprodução de clichês de espontaneidade e solidariedade. Posteriormente, nasce o *Teatro das Fontes* (1976-1982), no qual interessa a pesquisa por técnicas tradicionais (elementos técnicos de danças, cantos, ritos) advindas de diferentes culturas, desenvolvida com um grupo transcultural de participantes, a fim de encontrar princípios elementares do comportamento humano. Interrompida pela saída de Grotowski da Polônia (em autoexílio após a imposição da lei marcial), a pesquisa seguirá dentro da Universidade de Irvine na Califórnia sob o nome de *Focused Research Program in Objective Drama* (1983-1986), desta vez buscando aliar a pesquisa das práticas tradicionais (as fontes da performance) ao rigor dos princípios técnicos do ofício do ator.

Para Grotowski, tanto as experiências relacionadas ao *Parateatro* quanto ao *Teatro das Fontes* implicavam numa limitação que dizia respeito ao plano horizontal no qual estas estariam situadas, no sentido de um trabalho cujo enfoque estava naquilo que ele compreendia por energias vitais, “corporais e instintivas”. Dessa limitação, o encenador orienta sua investigação para experiências que estariam acima deste plano, trabalhando a “verticalidade”, finalmente na fase conhecida por *Arte como Veículo*⁴⁵. Grotowski explica:

Nunca rompi com a sede que motivou o Teatro das Fontes. Contudo a arte como veículo não é orientada ao longo do mesmo eixo: o trabalho procura passar, consciente e deliberadamente, acima do plano horizontal com suas forças vitais, e essa passagem se tornou a saída: a “verticalidade”. Por outro lado, a arte como veículo se concentra no rigor, nos detalhes, na precisão comparável àquela dos espetáculos do Teatro Laboratório. Mas atenção! Não é um retorno em direção à arte como representação: é a outra extremidade da mesma cadeia (GROTOWSKI, 2010, p.231-232).

Em Grotowski, o processo de verticalidade refere-se a uma transformação de ordem energética que age sobre o atuante, na qual se passaria das energias mais pesadas e orgânicas (ligada às forças da vida, aos instintos, à sensualidade) a energias mais sutis. Ele explica que a *Arte como Veículo* funcionaria como uma espécie de elevador primitivo no qual o atuante se

⁴⁵ Grotowski também usou a expressão “Artes Rituais” ou “objetividade do ritual” para abordar o trabalho realizado neste período. Seguiu, assim, a pesquisa iniciada no Teatro das Fontes e desenvolvida no Objective Drama, mas agora buscando compreender como os elementos das performances rituais podem ter um impacto objetivo na percepção e na energia dos atuantes, apoiando o processo da verticalidade.

eleva em direção a tais energias, e depois desce ao nível do corpo instintual. Assim, estabelecem-se dois polos da linha vertical: em uma ponta, as energias instintuais (a organicidade); em outra, as energias sutis - relacionadas a *the awareness*, a “consciência que não é ligada à linguagem (à máquina para pensar), mas à Presença” (GROTOWSKI, 2010, p.235). O resultado dessa passagem do terreno do pesado ao sutil é o impacto sobre “o corpo, o coração e a cabeça” (GROTOWSKI, 2010, p.232) dos atuantes. A palavra *veículo* é essencial para a compreensão de tal fase de investigação. A arte é o veículo de uma transformação do atuante, de sua percepção, de sua presença; é o veículo de um *trabalho sobre si mesmo*. Para além do reencontro com a organicidade, há ainda o itinerário da verticalidade. Simultaneamente à partitura física horizontal, existe ainda a jornada interior, relacionada ao que Thomas Richards toma por “ação interior”.

É dentro dessa perspectiva que, diferente da arte como espetáculo, a sede da montagem na *Arte como Veículo* está na percepção do atuante, e não do espectador - o que entretanto não significa que, do ponto de vista técnico do ofício do ator, o rigor sobre o trabalho artesanal seja esquecido, pois na verdade é ele mesmo condição indispensável no caminho em direção à verticalidade. Grotowski irá sintetizar todo esse processo a partir da metáfora da escada de Jacó, como segue:

Podemos comparar tudo isso com a escada de Jacó. A Bíblia fala da escada de Jacó que adormeceu com a cabeça sobre uma pedra e teve uma visão; viu, em pé, no chão, uma grande escada e percebeu as forças ou - se preferirem - os anjos, que subiam e desciam.

Sim, é muito importante se pudermos fazer, na arte como veículo, uma escada de Jacó; mas para que essa escada funcione, cada degrau deve ser bem feito. Senão a escada se quebrará; tudo depende da competência artesanal com que se trabalha, da qualidade dos detalhes, da qualidade das ações e do ritmo da ordem dos elementos; tudo deve ser impecável do ponto de vista do ofício. Ao contrário, habitualmente, se alguém procura na arte a sua escada de Jacó, imagina que se ligue simplesmente à boa vontade; então procura algo de amorfo, uma escada de sopa, e se dissolve nas próprias ilusões. Repito: *a escada de Jacó deve ser construída com credibilidade artesanal*. (GROTOWSKI, 2010, p.232).

Com esta citação, finalizo a breve digressão acerca das fases que formam a investigação teatral em Grotowski. Acredito que tal apresentação se faz útil para a compreensão da continuidade existente entre as duas pontas da cadeia que aqui servem de sustentação para o aprofundamento na experiência da memória. Tal como a organicidade, a verticalidade também depende da competência artesanal para existir. Estamos, portanto, no

trabalho com a memória, sempre entre o artesanato e a metafísica, entre a competência técnica do ofício e o trabalho sobre si (abordado no fim deste capítulo).

2.1 A memória no *Teatro de Produções*: a experiência do *Príncipe Constante*

Desde o primeiro momento do espetáculo, foi como se todas as minhas lembranças e as categorias sobre as quais me apoiava desaparecessem debaixo dos meus pés e vi um outro ser, vi o homem que encontrara sua plenitude, seu destino, sua vulnerabilidade. Aquele cérebro, que antes era uma gelatina embaçando suas ações, agora impregnava todo o seu corpo com células fluorescentes (BARBA, 1994, p.120).

Espectáculo de 1965, *O Príncipe Constante* coloca-se como experiência incontornável para aqueles que se propõem a investigar a experiência da memória em Grotowski. Marco na história do Teatro Laboratório de Grotowski, a montagem, e em especial o trabalho do ator Ryszard Cieslak, chamaram a atenção de críticos do meio teatral e antigos colaboradores do diretor, que destacavam a excepcionalidade - também reconhecida por Grotowski - desta apresentação dentre as demais da companhia, como revela a citação de Eugenio Barba. Adaptação poética do dramaturgo Julius Slowacki da obra homônima de Calderón de La Barca, o espetáculo trazia a história de Dom Fernando, príncipe português, católico, forçado a renegar o cristianismo, em um contexto de guerra religiosa, tortura, sofrimento e injustiça.

Em discurso realizado em 1990 em homenagem a Cieslak que havia falecido no mesmo ano, Grotowski comentou detalhes do processo de criação do ator no espetáculo. Revelou que Cieslak não havia construído sua partitura de ações baseada no martírio da personagem central da peça, mas sim sobre uma memória pessoal relacionada à sua primeira experiência amorosa durante a adolescência, cuja natureza estava distante do sofrimento e da obscuridade presentes no contexto da peça.

O texto fala de torturas, de dores, de uma agonia. O texto fala de um mártir que se recusa a se submeter às leis que não aceita. Então o texto – e com o texto a encenação – é consagrado a algo tenebroso, algo supostamente triste. Mas enquanto eu trabalhava como diretor com Ryszard Cieslak, nunca tocamos em nada que fosse triste. O papel se baseava totalmente num momento muito específico de sua memória pessoal, relacionado ao período de adolescência, quando ele viveu sua primeira grande e extraordinária experiência amorosa (GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2014, p.17).

De acordo como o relato, Grotowski e Cieslak trabalharam juntos durante meses, separados de outros membros do grupo. Antes de iniciar o encontro com outros atores, era preciso que a partitura do ator estivesse completamente estruturada e dominada. O primeiro

passo foi decorar o texto de forma precisa, de modo que Cieslak pudesse começá-lo de qualquer parte, inserindo-o dentro de sua linha de ações e articulando-o com sua lembrança:

Ele aprendeu o texto de cor, absorveu-o de tal forma que podia começar no meio de uma frase de qualquer fragmento, sempre respeitando a sintaxe. A essa altura, a primeira coisa que fizemos foi criar as condições em que ele pôde, o mais literalmente possível, *colocar esse fluxo de palavras sobre o rio da lembrança*, da lembrança dos impulsos de seu corpo, da lembrança das pequenas ações, e com os dois alçar voo, como em sua primeira experiência, quero dizer primeira no sentido de experiência de base (GROTOWSKI, 2015a, p.25 - grifo nosso)

Havia, por um lado, a história de um mártir torturado a ser compreendida pelo espectador e; por outro, a memória da experiência amorosa do ator. Entretanto, como irá ressaltar Grotowski em “Da Cia Teatral à Arte como Veículo”, não se tratava de uma correlação ocasional, mas existia uma “profunda raiz” ligando a memória pessoal de Cieslak e a história a ser compreendida pelo espectador:

Sim, o ciclo das associações pessoais do ator pode ser uma coisa e a lógica que aparece na percepção do espectador, uma outra. Mas entre essas duas coisas diferentes deve existir uma relação real, uma só profunda raiz, mesmo se estiver bem escondida. De outro modo, tudo se torna casual, fortuito. No caso do trabalho de Ryszard Cieslak sobre o Príncipe constante, essa raiz era ligada à nossa leitura - ainda antes de começar o trabalho - do Cântico Espiritual, de João da Cruz (que se religa à tradição bíblica do Cântico dos Cânticos). Nessa referência escondida, a relação entre a alma e o Verdadeiro - ou, se quiserem, entre Homem e Deus - é a relação da Amada com o Amado. Foi isso que levou Cieslak à recordação de uma experiência de amor tão única que se tornava uma prece carnal. (GROTOWSKI, 2012, p.233).

Com a observação, Grotowski não só reforça o combate a interpretações simplistas que terminam por transformar uma investigação específica em uma metodologia simplista na qual se selecionaria uma memória importante para o ator para depois inseri-la dentro de um outro contexto cênico, como também aponta para a postura de confronto entre o ator e fontes passadas. A memória dizia respeito a uma ressonância pessoal do ator no encontro com o texto e era através da montagem - das ações de Cieslak em composição com as ações dos outros atores, dos figurinos, do cenário, da posição espacial do público⁴⁶ - que tal recordação da juventude do ator podia ser lida como um acontecimento doloroso aos olhos dos espectadores:

⁴⁶ Grotowski buscou fazer alusões ao contexto da Polônia à época, com personagens vestidas como juízes de um tribunal militar. No espetáculo, os espectadores eram colocados atrás de uma paliçada, como um voyeur ou um observador em uma sala de cirurgia, que acompanha uma situação na qual não pode intervir, na qual não é admitido.

Essa experiência de base foi luminosa de um modo indescritível. E foi a partir dessa coisa luminosa – fazendo a montagem com o texto, com o figurino que tinha o Cristo como referência, ou com as composições iconográficas que o rodeiam e que também fazem alusão a ele – que surgiu a história do mártir, mas nunca trabalhamos com Ryszard partindo do mártir, muito pelo contrário. (GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2014, p.18).

Cieslak não buscava a imitação de certo estado físico consonante com a narrativa do espetáculo nem visava atingir determinado estado emocional ou mesmo procurava colocar-se no lugar de um outro e imaginar como este outro poderia agir. Não havia uma personagem a representar, mas sim a realização de sua partitura de ações construída tendo por base sua lembrança de adolescente. A cada apresentação, tratava-se de cumprir um ato real, confiado ao corpo-memória: “[...] as recordações são sempre reações físicas. Foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós. É realizar um ato concreto” (GROTOWSKI, 1976, p.172).

Grotowski referiu-se ao trabalho de Cieslak em *O Príncipe Constante* como se tratando de uma *prece carnal*. Como já comentado, foi a partir da experiência do espetáculo que a noção de organicidade se desenvolveu em Grotowski, significando uma reformulação da relação com o corpo no percurso do encenador. Passava-se de uma perspectiva na qual este se configurava como um bloqueio aos processos interiores do ator e deveria ser anulado para o entendimento de um corpo integrante de todo o processo psicofísico - conforme confirma Flaszen, em entrevista de 1977: “a primeira aceitação da natureza-corpo-fisiologia apareceu (no Teatro Laboratório) em *O Príncipe Constante* com Cieślak” (FLASZEN *apud* MOTTA LIMA, 2008, p.171). Carne e espírito ganham positividade, não estão apartados, rompendo com qualquer possível dualismo entre corpo e mente, entre físico e espiritual, entre exterior e interior. Grotowski coloca:

Os seus longos monólogos eram ligados às ações que pertenciam àquela recordação concreta da sua vida, às menores ações e aos impulsos físicos e vocais daquele momento rememorado. Era um momento da sua vida relativamente breve - digamos algumas dezenas de minutos, quando era adolescente e teve a sua primeira grande, enorme experiência amorosa. Isso se referia àquele tipo de amor que, como pode acontecer só na adolescência, leva toda a sua sensualidade, tudo aquilo que é carnal mas, ao mesmo tempo, detrás daquilo, algo de totalmente diferente que não é carnal ou que é carnal de um outro modo e que é muito mais como uma prece. É como se entre esses dois aspectos, aparecesse uma ponte que é uma *prece carnal*. (GROTOWSKI, 2010, p.233)

A lembrança da juventude permanecia inscrita no corpo-memória de Cieslak e podia servir ao reencontro de um fluxo de vida, de um espaço de liberdade para o corpo em ação,

para acessar um outro estado de percepção, uma outra relação com o mundo - não domesticada, não habituada, não estereotipada -, uma relação talvez adormecida ou esquecida, mas já experimentada anteriormente. Se o corpo é memória e o passado ainda pode ressoar em nós, ele é capaz de atuar sobre o corpo, de gerar reações corporais, de se atualizar. Através do recordar com o corpo - e do processo psicofísico/energético dali desencadeado - Cieslak podia reencontrar os impulsos corporais da experiência vivida, não para recriá-la ou reconstruí-la, mas sim para decolar, a cada apresentação, em direção àquela *prece carnal*. Em seu discurso, Grotowski faz questão de ressaltar que não se tratava de manipular o corpo a fim de produzir qualquer efeito, mas da realização de um *ato real*:

Vocês podem observar no final de alguns monólogos, há essa reação como que de estremecimento das pernas que tem sua fonte em torno do plexo, do plexo solar. Isso jamais foi trabalhado como alguma coisa que deveria se fazer. Foi uma reação psicofísica ligada ao trabalho, não somente do corpo, mas do cérebro. O ato do ator era real. Sim, essa foi a análise de um psiquiatra que viu esse trabalho e disse: “Vocês conseguiram obter algo que eu nunca pensei ser possível, que o ato do ator seja real”. Pode-se dizer que certos sintomas, mesmo que jamais procurados, se repetiam sempre, porque os centros energéticos eram engajados, a cada vez. (GROTOWSKI, 2015a, p.26-27).

O que se revela é experiência de não dualidade. A possibilidade de realização de um ato real caminha ao lado de um comportamento orgânico, do que aqui está sendo entendido por *pensar com o corpo*. O ato é real pois não se trata de uma representação ficcional, mas de, a cada apresentação, reencontrar o processo vivo relacionado à experiência passada: “como se oferecesse – literalmente – a verdade do seu organismo, das experiências, dos motivos recônditos, como se a oferecesse aqui, agora, diante dos olhos dos espectadores, e não em uma situação imaginada [...]” (FLASZEN, 2010, p. 89). O que o processo de Cieslak em *O Príncipe Constante* apresenta como possibilidade é a articulação da memória como ponte para a redescoberta de impulsos, ações e intenções ligadas a um episódio passado - um reanimar da memória do orgânico através das associações pessoais e do corpo-memória.

Interessante recordar que Grotowski, por vezes, relaciona a organicidade ao reencontro de um aspecto-criança dentro de nós, um estado esquecido, mas possível de ser resgatado - não a tentativa de imitar ou fingir ser novamente criança, mas a descoberta de fontes análogas a esse estado. Esse possível reencontro diz respeito a uma abertura do corpo para uma relação com o mundo menos constrangida por hábitos, normas e preconceitos. Se todos já fomos crianças em algum momento, a infância - e a organicidade nela presente - é

como uma memória que carregamos repousada junto ao corpo, mas que podemos despertar; o estado-criança como uma espécie de memória indefinível:

Quando falo sobre o retorno ao estado da criança, tenho no fundo da mente alguma memória indefinível: mergulhando no mundo cheio de cores, sons, o mundo deslumbrante, desconhecido, surpreendente, o mundo em que somos carregados por curiosidade, por encantamento, a experiência do misterioso, do secreto. Estamos então, à deriva, no fluxo da realidade, mas nosso movimento, mesmo cheio de energia, é de fato um repouso. Nós esquecemos desse estado com o passar dos anos domando nosso corpo e, com ele, a nossa mente. É necessário refazer essa criança hipotética e esses "êxtases" que, há muito tempo, "abdicamos", como Baudelaire disse, se me lembro bem. É algo tangível, orgânico, primitivo⁴⁷ (GROTOWSKI, 1997, p.260).

A memória é aqui possibilidade de fuga dos já mencionados automatismos advindos dos condicionamentos culturais, sociais, morais. Se o corpo-memória abarca a totalidade de experiências vividas pelo corpo, ali estão inscritos não somente as memórias de um corpo condicionado; mas também a memória do descondicinado: momentos do passado nos quais não nos escondemos por trás das máscaras (individuais ou coletivas) da vida cotidiana, nos quais agimos na inteireza do ser, sem estar divididos e sem nos esconder. Como ressalta Grotowski em seu discurso, no trabalho de Cieslak, para além do reencontro dos impulsos e das pequenas ações relacionadas à sua lembrança, havia ainda o trabalho de aceitação de si mesmo, a entrada no terreno de liberdade no qual a organicidade nos lança:

Mas sim, todos os pequenos impulsos e tudo aquilo que Stanislavski chamaria de ações físicas (mesmo que, na sua interpretação, isso estivesse bem mais num outro contexto, o do jogo social, e aqui não se tratava absolutamente disso), mesmo se tudo isso fosse como que reencontrado, o verdadeiro segredo foi sair do medo, da recusa de si mesmo, de sair disso, de entrar num grande espaço livre onde se pode não ter medo algum e nada ocultar. (GROTOWSKI, 2015a, p.24-25).

Temos, portanto, por um lado o trabalho de estruturação⁴⁸ e, por outro, o fluxo de vida, o engajamento dos centros energéticos, os impulsos do corpo, o processo orgânico e a

⁴⁷ Tradução nossa para: "When I talk about return to the state of the child, I have in the background of my mind some indefinable memory: plunging into the world full of colors, sounds, the dazzling world, unknown, amazing, the world in which we are carried by curiosity, by enchantment, experience of the mysterious, of the secret. We are drifting then in the stream of reality, but our movement, even full of energy, is in point of fact a repose. We forgot about this state through the years of taming our body and with it our mind. It is necessary to refind this hypothetical child and this 'ecstasies' which, long ago, we 'abdicated', as Baudelaire said, if I well remember. It is something tangible, organic, primal".

⁴⁸ Interessante trazer aqui um acontecimento relatado por Grotowski também em seu discurso de homenagem a Cieslak. Em 1965, o som do espetáculo foi captado por uma rádio norueguesa durante uma apresentação em Oslo. Posteriormente, uma filmagem clandestina - e sem som - do espetáculo foi feita na Itália e mais tarde adquirida em um mercado pela Universidade de Roma, responsável por realizar uma colagem dos dois materiais. Neste procedimento, a possível sincronização entre o som e a imagem (separados por um intervalo de anos)

experiência de não dissociação relacionado à recordação pessoal de Cieslak. Conjuguar forma e fluxo - parece ser nesta direção de trabalho que Grotowski aponta quando diz: “Sim é corporal, mas não verdadeiramente. Há alguma coisa que se revela como a vida que corre no corpo, e, através do corpo, é a pista de decolagem, mas *o verdadeiro vôo não está ligado ao físico*” (GROTOWSKI, 2015a, p. 24 - grifo nosso).

Para além do trabalho sobre os detalhes de uma estrutura, de suas ações, sobre a precisão, o fundamental estava na descoberta de um processo vivo que encontrasse seu caminho de passagem no corpo; como a descoberta de uma espécie de *mapeamento associativo* que auxilie no decolar do ator. A memória é aqui via de reencontro com este processo, contribuindo para um fazer orgânico.

O que fica evidente nas falas de Grotowski acerca do trabalho de Cieslak em *O Príncipe Constante* é a crítica a uma aproximação mecânica, utilitária, metodológica ou manipulatória da memória no trabalho do ator. A memória não é arquivo, passado sedimentado; mas se afirma como fluxo, como reação psicofísica. Inscrita no corpo do ator, ela pode se atualizar no *aqui e agora*, operando em um espaço de liberdade, de criação.

2.2 A memória na *Arte como Veículo*: “Você é filho de alguém”.

*Nós somos como um livro onde se inscreve a
presença de outro seres humanos*

Jerzy Grotowski

No quarto trecho “O que me lembro” de *Performer*⁴⁹, Grotowski anuncia a descoberta em si de uma corporeidade ancestral como via de criação:

Um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma antiga corporalidade à qual se está ligado por uma forte relação ancestral. Então

demonstra o grau de precisão na partitura do ator, refutando ainda os relatos que à época insistiam em tratar o espetáculo como uma improvisação.

⁴⁹ Trechos da conferência que dão origem ao texto *O Performer* foram redigidos e organizados pelo crítico francês Georges Banu para publicação na revista francesa *Art Press* em 1987. Posteriormente, Grotowski revisaria e ampliaria o texto para sua inclusão em brochura do Workcenter of Jerzy Grotowski, em 1988. Uma nova revisão foi elaborada para sua publicação no *The Grotowski Sourcebook* (org.: Richard Schechner e Lisa Wolford, Routledge, Londres-Nova York, 1997). A partir desta, a tradução para o português, utilizada neste trabalho, foi realizada por Patricia Furtado de Mendonça, com revisão conjunta de Carla Pollastrelli e Thomas Richards e colaboração de Tatiana Motta Lima e François Khan.

não se está nem no personagem nem no não-personagem. A partir dos detalhes, é possível descobrir em si mesmo uma outra pessoa – seu avô, sua mãe. Uma foto, a lembrança das rugas, o eco distante de uma cor da voz permitem reconstruir uma corporalidade. Primeiro, a corporalidade de alguém conhecido, depois, cada vez mais distante, a corporalidade do desconhecido, do antepassado. Será literalmente a mesma? Talvez não literalmente, mas como poderia ter sido. É possível chegar lá atrás, como se a sua memória despertasse (GROTOWSKI, 2015b).

Podemos vislumbrar em suas palavras ecos daquilo que nos anos sessenta foi abordado dentro da noção de corpo-memória? De modo semelhante à experiência do *Príncipe Constante*, a memória na *Arte como Veículo* também se apresenta como caminho de reencontro com uma organicidade. Entretanto, como assinala o pesquisador italiano Antonio Attisani: “Grotowski sabe que, uma vez alcançada esta memória do orgânico, este potencial, pode-se tentar ainda mais um “irromper”, abrindo uma brecha - como no retorno de um exilado – (...) ‘se pode tocar algo que não está mais ligado às origens, mas – se ousar dizer – à origem’” (ATTISANI, 2018, p.14-15). Para Attisani, a noção de origem se apresenta como uma reverberação da noção de corpo-memória, mas que vai mais distante nesta fase de investigação, tocando não somente o terreno do pessoal, mas indo em direção ao ancestral. Alcançar a *memória da organicidade* (se quisermos usar as palavras de Motta Lima) seria assim construir o terreno de base para que se possa tocar, talvez, a origem, o princípio, a essência - vocabulários que se enredam à noção de memória nas práticas e textos relacionados à *Arte como Veículo*.

Tal como o diretor insinuava anos antes, o encontro com memórias ancestrais poderia, por exemplo, começar pela exploração, através do corpo-memória em ação, dos detalhes relacionados a uma antiga corporalidade de um outro alguém conhecido pelo ator, como revela Gey Pin Ang em relato de sua experiência no Workcenter nos anos 90:

Outra proposta individual que Grotowski me deu foi procurar a ação do meu avô. O corpo devia se lembrar de cada pequeno detalhe de sua ação. Lembrei-me de algo que meu avô fez e decidi investigar o que meu corpo se lembrava, como se lembrava e o que acontecia com meu corpo ao lembrar a ação de meu avô.⁵⁰ (ANG *apud* NASCIMENTO, 2009, p.93).

Tratava-se de recordar o comportamento físico de um corpo *outro* conhecido: o que fazia esse corpo? Se caminhava, como caminhava? Estava cansado, por quê? Se cantava uma canção, qual era? E por quê a cantava? Através da ação, do envolvimento ativo de seu corpo-

⁵⁰ Tradução nossa para: “Another individual proposition that Grotowski gave me was to look for my grandfather’s action. The body should remember every little detail of his action. I recalled something my grandfather did, and I decided to investigate what my body could remember, how it remembered, and what happened to my body as it remembered my grandfather’s action”.

memória, o ator se pergunta. Em seu livro, Richards compartilha episódios de seus primeiros anos de trabalho no *Workcenter* em que podemos observar o mesmo tipo de abordagem descrito por Ang:

F., na “Acting proposition” que fez baseada na memória do seu pai, estava construindo a verdadeira linha de comportamento físico enquanto se lembrava exatamente do que seu pai tinha feito. Ele abordou a descoberta dos desejos secretos do seu pai, já que as ações físicas verdadeiras estão sempre relacionadas aos desejos e às vontades. No trabalho de F., comecei a ver seu pai. Eu não via F. “interpretando” seu pai, mas, ao contrário, eu o via executando as ações do seu pai, simplesmente. Através dele, comecei a ver outra pessoa: F. ainda estava lá, no entanto era como se outra pessoa tivesse chegado através dele. (RICHARDS, 2014, p.87).

Ainda que tais exemplos já indiquem a exploração de uma corporalidade antiga à qual o ator se liga por uma relação ancestral, ambos estão conectados a um passado ainda vivido (mesmo que não em primeira pessoa) pelo atuante; enquanto que, como o próprio Grotowski sugere, seria possível ir além, rumo a um passado desconhecido, original, não vivido diretamente pelo atuante, mas com o qual ele pode estabelecer uma conexão. É na busca por essa conexão que se desenvolveria a dialógica existente entre *recordar* e *descobrir* no trabalho com o corpo-memória:

Quem é capaz de ativar o próprio corpo-memória não é, portanto, um ator num sentido tradicional, não é um eu que se transfere a uma terceira pessoa, como acontece na cultura Ocidental desde Platão que fala através de Sócrates, pelo contrário, *é alguém que sabe, que descobre que coisa existe por detrás do próprio eu, que encontra e depois coloca as máscaras pertencentes ao “primário”; e já que este primário é, ao mesmo tempo, idêntico e diverso para cada um, encontrar, descobrir, significa recordar, ativar a própria memória ancestral.* (ATTISANI, 2018, p.14 - grifo nosso).

No ativar do corpo-memória, *descobrir* e *recordar* estão entrelaçados: “Toda vez que descubro algo, tenho a sensação de que é algo de que eu me lembro” (GROTOWSKI, 2015b). O trabalho do performer seria então descobrir/recordar algo esquecido, com seu corpo-memória, como se se lembrasse de recordações mais antigas que si mesmo e que sua história pessoal e individual, como se se lembrasse “do Performer do ritual primário”. Recordar seria, portanto, um modo de aproximação da origem, da essência. Tal essência não se relaciona à ideia romântica de uma origem perdida para a qual o homem deveria retornar. Por essência, Grotowski entende aquilo que não é sociológico, que não é aprendido, que não se recebe dos outros:

A essência me interessa porque nada é sociológico nela. É o que você não recebeu dos outros, o que não veio de fora, o que não é aprendido. A consciência, por exemplo, é algo que pertence à essência; é diferente do

código moral que pertence à sociedade. Se você infringe o código moral, você se sente culpado, e é a sociedade que fala em você. Mas se faz um ato contra a consciência, você sente remorso – isso é entre você e você mesmo, e não entre você e a sociedade. Como quase tudo o que possuímos é sociológico, a essência parece uma coisa pequena, mas é nossa. (GROTOWSKI, 2015b).

Mais adiante no texto, o encenador apresenta o exemplo do jovem guerreiro que, ao atingir a organicidade plena, tem corpo e essência em unidade. Entretanto, o que interessa a Grotowski é a possibilidade de se passar do corpo-e-essência para o *corpo da essência*. A busca pela essência envolveria o reconhecimento dos códigos morais, culturais, sociais que moldam o indivíduo. Desse reconhecimento (ligado à consciência), pode-se operar um trabalho de alargamento da percepção e liberação dos automatismos e condicionamentos do corpo - um desvencilhar-se da dimensão sociológica. O *corpo da essência* seria resultado de um processo, de uma conquista pessoal: “O processo está ligado à essência e, virtualmente, conduz ao *corpo da essência*. Quando o guerreiro está no breve tempo da osmose *corpo-e-essência*, ele deveria captar o próprio processo” (GROTOWSKI, 2015b).

Como escreve Attisani, a essência é um estado embrionário, potencial (tal qual o aspecto-criança?), o qual todos já experimentamos e devemos aprender como frequentá-lo. Na passagem por esse estado potencial, o atuante deve compreender o processo que o levou até lá. Para não viver somente na dimensão sociológica, “é preciso aprender a tornarmo-nos adultos e velhos desenvolvendo, e não atrofiando, a unicidade do próprio corpo-memória, cultivando o próprio potencial” (ATTISANI, 2008, p.12). É nesse seguimento que a essência parece se revelar, ao mesmo tempo, como uma espécie de recordação. “Será que a essência é o fundo oculto da memória?” (GROTOWSKI, 2015b), o encenador indaga. E depois continua: “Quando trabalho próximo à essência, tenho a impressão de que a memória se atualiza. Quando a essência é ativada, é como se fortes potencialidades se ativassem. Talvez a reminiscência seja uma dessas potencialidades” (GROTOWSKI, 2015b).

Tocar o princípio, a essência, retornar para atrás, para a origem, é recordar potencialidades esquecidas do corpo, abrir espaço para uma memória-potência que se atualiza no corpo, pois quando veste as máscaras do primário, o performer não pretende representar o ancestral, mas encontrar o ancestral dentro de si, descobrir em si a ligação com a fonte, a origem, a essência. A *terra* para qual retorna o performer não é um lugar, pois a origem não é um ponto de chegada fixo, mas uma busca, um processo, uma experiência, uma descoberta –

“Como se cada instante estivéssemos no tempo daquela primeira frase: “No princípio era...”. No princípio era agora, cada tempo é no princípio”⁵¹. (GROTOWSKI, 2017, P.163).

Em *Tu es le Fils de Quelqu'un*, artigo originado a partir de conferência proferida em 1985⁵² na Itália, Grotowski aborda a relação entre o atuante e o ancestral a partir do trabalho com cantos tradicionais⁵³, elemento fundamental da prática performativa na última fase de investigação de Grotowski e que permanece central até os dias atuais no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*:

Mas quem é a pessoa que canta a canção? É você? Mas se é uma canção da sua avó, ainda é você que canta? Mas se você está descobrindo em si a sua avó, através dos impulsos do corpo, então não é nem “você” nem “sua avó que cantou a canção”: *é você explorando sua avó que canta*. E pode ser ainda que você vá mais longe, em direção a algum lugar, em direção a um tempo difícil de imaginar, quando pela primeira vez alguém cantou essa canção. Estou falando de uma música tradicional verdadeira, que é anônima. Dizemos: são as pessoas que cantaram. Mas entre essas pessoas, houve alguém que começou. Você tem a canção, você deve se perguntar onde essa canção começou⁵⁴ (GROTOWSKI, 1997, p.303-304 - grifo nosso).

É como se o canto guardasse uma espécie de informação (original, antepassada) codificada dentro de si e que pode ser descoberta e atualizada pelo cantante. Neles, haveria a presença de qualidades vibratórias que geram um sentido, um significado para o canto. Tal sentido estaria vinculado ao que o canto provoca no corpo daquele que canta, quais impulsos e ações se manifestam no corpo através dele. Os cantos tradicionais podem, assim, detonar um processo psicofísico naquele que canta, independentemente de sua cultura e relação com a origem do canto⁵⁵.

⁵¹ Tradução nossa para: “Come se in ogni instante fossimo nel tempo di quella prima frase: “In principio era...”. In principio era adesso, ogni tempo è in principio”.

⁵² Ainda que o ano de realização da conferência não esteja inserido dentro do período de investigação da *Arte como Veículo* nela podemos encontrar diversas passagens que se relacionam com a noção de memória encontrada em *O Performer*. Grotowski discorre sobre princípios elementares do comportamento humano presente em diversas culturas, abordando questões de pertencimento e ancestralidade.

⁵³ Na *Arte como Veículo*, grande parte das estruturas performativas envolvia o trabalho com cantos de tradições rituais, especialmente de origem africana e afro-caribenha (advindos, principalmente, do vudu haitiano).

⁵⁴ Tradução nossa para: “But who is the person who sings the song? Is it you? But if it is a song from your grandmother, is it still you? But if you are discovering in you your grandmother, through your body’s impulses, then it’s neither “you” nor “your grandmother who had sung”: it’s you exploring your grandmother who sings. Yet it can be that you go further back, toward some place, toward some time difficult to imagine, when for the first time someone sang this song. I’m speaking about a true traditional song, which is anonymous. We say: it’s the people who sang. But among these people, there was someone who began. You have the song, you must ask yourself where this song began”.

⁵⁵ Trata-se aqui da “objetividade do ritual”, ligada à eficácia que tais ferramentas podem ter ao operarem em pessoas pertencentes a contextos culturais, tradicionais e religiosos distintos. Nesta perspectiva, é interessante pensar na imagem utilizada por Biagini quando diz sentir que “suas raízes estavam mais voltadas para o ar do

Grotowski diz se tratar sempre do “canto-corpo”, ou seja, do canto vinculado aos impulsos e ações: “Quando se começa a captar as qualidades vibratórias, isso encontra a sua radicação nos impulsos e nas ações. E então, de repente, aquele canto começa a cantar-nos. Aquele canto antigo me canta: não sei mais se descubro aquele canto ou se sou aquele canto” (GROTOWSKI, 2010, p.237). O canto não é entendido como um objeto a ser manipulado, mas como algo vivo. O canto é um ser vivente⁵⁶. O cantante aproxima-se do canto como se se aproximasse de algo/alguém desconhecido, na busca por escutar o que o canto pede e por compreender o caminho - nunca fixo - a ser percorrido até o ancestral, a origem. Como nos diz Motta Lima:

(...) o canto é como – e utilizo imagens dos textos de Richards ou Biagini – um mapa ou território que o viajante tem que percorrer; uma carta dos antepassados a ser lida/decifrada pelo cantante; ou é mesmo uma pessoa de quem o cantante se aproxima, que ainda vai conhecer; há mesmo a possibilidade do atuante perguntar ao canto – no ato de cantar – como ele desejaria ser cantado (MOTTA LIMA, 2013, p.233).

Se abordamos o canto de maneira apropriada, respeitando a condição de serem cantados com a melodia e o tempo-ritmo precisos e corretos; e estabelecemos com ele um diálogo e uma atitude ativa de questionamento, com o corpo, podemos descobrir/recordar informações codificadas neste canto. Se o atuante é

capaz de ir, com a canção, em direção ao início, ao princípio, não é mais a sua avó que canta, mas alguém da sua linhagem, do seu país, da sua vila, do lugar onde a vila era, a vila dos seus pais, dos seus avós. Na maneira de cantar, o espaço é codificado. Canta-se de maneira diferente nas montanhas e nas planícies. Nas montanhas, alguém canta de um lugar alto para outro, de modo que a voz é lançada como um arco. Você gradualmente reencontra os primeiros encantamentos. Você refaz a paisagem, o fogo, os animais, talvez tenha começado a cantar porque gostava da solidão. Você procurou por outras pessoas? Isso aconteceu nas montanhas? Se você estivesse em uma montanha, os outros estavam em outra montanha. Quem foi essa pessoa que cantou assim? Essa pessoa era jovem ou velha? Finalmente, você descobrirá que vem de algum lugar. Como se diz na expressão francesa: “Tu es le fils de quelqu'un” (você é filho de alguém). Você não é um vagabundo, você vem de algum lugar, de algum país, de algum lugar, de alguma paisagem. Havia pessoas reais ao seu redor, perto ou longe. É você duzentos, trezentos, quatrocentos ou mil anos atrás, mas é ainda você. Porque quem começou a cantar as primeiras palavras era filho de alguém, de algum lugar, de algum lugar, então, se você refizer isso, você é filho de alguém. Se você não é filho

que para a terra: como raízes aéreas. As raízes aéreas não são fixas na terra, nem circunscritas por um lugar, uma geografia. O ar é compartilhado, respiramos e expiramos o mesmo ar” (MENCARELLI, 2013, p. 141).

⁵⁶ É nesse sentido que Grotowski aponta quando diz: “Existem cantos antigos nos quais é possível descobrir facilmente que são mulheres, e há outros que são masculinos; existem cantos nos quais é fácil descobrir que são adolescentes ou até mesmo crianças – é um canto-criança; e outros que são idosos – é um canto-idoso. [...] mas nem todo canto é um ser humano, existe também o canto-animal, o canto-força.” (GROTOWSKI, 2010, p. 236).

de ninguém, você está cortado, estéril, improdutivo⁵⁷ (GROTOWSKI, 1997, p.304).

Os cantos de tradição são, portanto, entendidos como registros de experiências humanas ancestrais. Memórias que nos atravessam, por gerações e gerações, mas que podemos talvez recordar. No encontro com o passado, personalizado no ancestral, o atuante depara-se com um *outro de si* (*É você duzentos, trezentos, quatrocentos ou mil anos atrás, mas é ainda você*), pois “não se trata de desempenhar o papel de alguém que você não é. Todo o trabalho sempre vai em direção ao começo, de estar mais no começo”⁵⁸ (GROTOWSKI, 1997, p.304-305). Mas falamos de um começo em constante atualização. O atuante encontra em si uma memória que o ultrapassa: sim, somos filhos de alguém, viemos de algum lugar. Mas, ao mesmo tempo, agimos no *aqui e agora*, com nosso corpo-memória.

Interessante notar que mesmo antes da *Arte como Veículo*, o despertar de uma conexão pessoal com a tradição já podia ser espreitado nas investigações do período do *Objective Drama*, como é possível observar no relato da experiência de Richards em workshop de 1985. A sessão de trabalho era centrada na criação de uma “mystery play” individual, na qual os participantes elaboravam uma improvisação estruturada com a presença de um canto que tivesse importância pessoal, relacionado à sua infância, sua origem, sua tradição. Richards conta:

A presença de um canto muito antigo teve grande importância nos “mystery plays”, um canto que você se lembrava desde a sua infância, cantado, por exemplo, pela sua mãe. Primeiro você tinha que se lembrar desse canto: não “Parabéns pra Você” ou “Cai-Cai Balão”, nem uma canção do rádio, mas um canto antigo; ele devia ter raízes. Era como se Grotowski estivesse tentando fazer com que redescobrissemos qualquer conexão pessoal que já pudéssemos ter tido com a tradição através de cantos que nos foram cantados quando éramos crianças. (RICHARDS, 2014, p. 36).

⁵⁷ Tradução nossa para: “[But if you are] capable of going with this song towards the beginning, it is no more your grandmother who sings, but someone from your lineage, from your country, from your village, from the place where the village was, the village of your parents, of your grandparents. In the way of singing itself the space is codified. One sings differently in the mountains and in the plains. In the mountains one sings from one high place to another, so the voice is thrown like an arc. You gradually refind the first incantations. You refind the landscape, the fire, the animals, maybe you began to sing because you had a dear of the solitude. Did you look for others? Did it happens in the mountains? If you were on a mountain, the others were in another mountain. Who was this person who sang thus? Was this person young or old? Finally, you will discover that you come from somewhere. As one says in French expression: “Tu es le fils de quelqu’un” (You are someone’s son). You are not a vagabond, you come from somewhere, from some country, from some place, from some landscape. There were real people around you, near or far. It is you two hundred, three hundred, four hundred, or one thousand years ago, but it is you. Because he who began to sing the first words was someone’s son, from somewhere, from some place, so, if you refind this, you are someone’s son. If you don’t you’re not anyone’s son; you are cut off, sterile, unproductive”.

⁵⁸ Tradução nossa para: “It’s not a matter of playing the role of somebody who you are not. So in all this work goes always toward the beginning, more “to stand in the beginning”.

No cantar, a origem e a tradição colocam-se em movimento. O canto, em si, como tradição inerte, não tem importância, mas se “ele encontrar um espaço em você que não estiver obstruído, um espaço no qual alguma coisa possa crescer e nutrir o trabalho a ser feito, aí sim ele é importante” (BIAGINI, 2013, p. 189). O cantar, diz Biagini, “está cheio da vida, dos desejos, da intimidade daquela pessoa [que canta]. E junto com isso há alguma coisa de não pessoal que aparece. A pessoa é canal, o indivíduo – com as suas idiossincrasias e com sua biografia – não foi dissolvido, não desaparece, ele está a serviço de alguma coisa” (2013, p. 416). O canto, a técnica, pode ser o veículo; mas o atuante é o canal para a manifestação daquele processo de verticalidade abordado anteriormente, para a mudança de energia e percepção.

Podemos ver esse tipo de reminiscência como algo não apenas pessoal, que não se relaciona apenas à vida privada da pessoa, mas ao potencial do que sua vida poderia se tornar, ou dizer, o que sua vida quer ser e de onde veio. Esse processo, através do trabalho sobre os cantos, pode levar a uma experiência poderosa para o atuante, como se sua alma... Não é que ela se torne viva, nem se torne mais receptiva, mais aberta, mas todas essas coisas de uma vez, não uma por uma. É como se a alma encontrasse algo e algo tocasse e o preenchesse. E estranhamente, isso pode ser visto como um tipo de memória. Em nosso trabalho, como eu disse, criamos estruturas performativas através das quais podemos reviver e desenvolver essa possibilidade, a ação interior⁵⁹ (RICHARDS, 2015, p.158-159).

Novamente, estamos diante da reativação de potenciais esquecidos e/ou adormecidos, potenciais que não são somente autobiográficos, mas que ultrapassam o limite do vivido e penetram o território do *ancestral, da origem, da essência, do princípio*. Ao observar tais palavras, não podemos ainda esquecer que no período da *Arte como Veículo* opera-se um trabalho, como aponta Motta Lima (2013), no qual existe uma estreita ligação entre artesanania (modos de fazer) – ligados ao trabalho com instrumentos/técnicas tradicionais e suas qualidades pragmáticas – e os modos de existência, de subjetivação (o “*si*” do *trabalho sobre si*) – ligados à possibilidade de uma transformação pessoal, uma transformação da própria presença, da própria qualidade de habitar o mundo.

⁵⁹ Tradução nossa para: “On peut voir cette sorte de réminiscence comme une chose qui n’est pas seulement personnelle, qui n’a pas seulement trait à la vie privée de la personne, mais au potentiel de ce que sa vie pourrait devenir, ou disons, à ce que sa vie pourrait devenir, ou disons, à ce que sa vie souhaite devenir, et à son origine. Ce processus, à travers le travail sur les chants, peut aboutir à une expérience puissante pour l’actuant, comme si son âme... Ce n’est pas qu’elle devienne vivante, ni qu’elle devienne plus réceptive, plus ouvert, mais toutes ces choses à la fois et non une par une. C’est comme si l’âme rencontrait quelque chose et ce quelque chose la touchait et la remplissait. Et de façon étrange, cela peut être perçu comme une sorte de souvenir. Dans notre travail, comme je l’ai dit, nous créons des structures performatives à travers lesquelles nous pouvons revivre et développer cette possibilité, l’action intérieure”.

Quando trabalha-se sobre os cantos, por exemplo, pode-se viver uma experiência que permite ao atuante entrar em contato com uma percepção mais alargada de si e do mundo, na qual parece operar uma espécie de liberação das prisões identitárias, um *relaxamento do ego* – uma espécie de memória do “eu-ninguém”, para usarmos as palavras de Motta Lima (2010); uma memória de uma subjetividade específica, na qual *eu* e *outro* parecem confundir-se : “Quando ‘se esquece de si’, o cantante é outro e é justamente esse outro que o canto recorda e faz recordar. Perde-se aqui qualquer posição previamente definida de sujeito e objeto: homem e canto estão em acoplamento, em rede” (MOTTA LIMA, 2013, p.234).

É nessa perspectiva, de uma subjetividade mais fluida e menos agarrada ao sociológico e às estruturas que moldam o “eu”, que tais palavras – essência, princípio, origem – podem ser compreendidas. Ao abordá-las aqui, trata-se menos da tentativa de defini-las como conceitos; e mais de tentar compreendê-las como indicadoras de um caminho que aponta para a possibilidade do encontro com certa qualidade de experiência, de percepção, de relação; uma experiência que permitiria ao atuante, como explica Motta Lima, relaxar de “uma certa percepção mais habitual – e pretensamente estável – da sua própria subjetividade” (2010, p.159). Tais palavras não dizem respeito a um estado ou tempo cronológico, individual ou coletivo, para o qual poderíamos retornar. Na verdade, elas indicam a possibilidade de um trabalho com a memória que envolve certo exercício de recordar determinado estado, determinado modo de operar – já experimentado anteriormente - que envolve uma relação menos constrangida com o mundo, menos determinada pelo habitual, pelo repertório já conhecido do corpo e da própria subjetividade e, ao mesmo tempo, mais aberta àquilo que se desenrola no *aqui e agora*. Falamos, de tal modo, de um exercício que parece revelar-se – como anteriormente abordado em relação à organicidade - numa aproximação com a figura da criança. Estar no princípio seria, nesse sentido, lembrar-se de como estar no presente, lembrarse de olhar para as coisas, para o mundo, como se olhássemos pela primeira vez:

É exatamente o que nos impressiona na criança. O fato de ela viver no começo. O fato que para ela tudo se manifesta pela primeira vez. A floresta em que entra é a primeira floresta. Nunca é a mesma floresta. Embora sejamos tão educados, tão treinados, nosso computador mental está tão programado que cada floresta - mesmo aquela que vemos pela primeira vez - é a mesma e dizemos a mesma coisa: "Esta é a floresta." Mesmo que essa floresta seja diferente a cada dia. Estar no começo é realmente estar na percepção e no que fazemos”⁶⁰ (GROTOWSKI, 2017, p.162).

⁶⁰ Tradução nossa para: “È proprio quello che ci colpisce nel bambino. Il fatto che vive nel principio. Il fatto che per lui tutto se manifesta per la prima volta. Il bosco in cui si inoltra è il primo bosco. Non è mai lo stesso bosco. Mentre noi siamo così istruiti, così ammaestrati, il nostro computer mentale è ormai così programmato che oni

A origem, o princípio, constantemente refeitos pelo atuante, teriam justamente a ver com tal exercício, tal busca de estarmos no que realmente fazemos, no que percebemos. Temos, assim, uma espécie de retorno que nos situa não no passado, mas no *presente*. Tal como na experiência do *Príncipe Constante*, a memória, o ancestral, a origem, não é uma imagem a ser reproduzida, arquivo paralisado no tempo, mas situa-se num constante vai e vem entre recordar e descobrir: “Como eu poderia estar nessa outra época, e como eu poderia estar agora? Era como criar uma ponte de ações precisas, através da qual você procura ativamente voltar muito longe e também criar o presente”⁶¹ (RICHARDS *apud* LASTER, p.44). O que importa é sempre o *eixo de descoberta*⁶², a abertura para uma investigação pessoal no desconhecido.

2.3 Corpo-memória, uma travessia pelo desconhecido: a dimensão do trabalho sobre si

Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos.

Clarice Lispector

Nas palavras de Clarice Lispector em *A Paixão Segundo G.H.*, podemos encontrar pistas para explorar o ofício do ator pela lente do *trabalho sobre si* e seu entrelaçamento com a experiência da memória. Durante todo o percurso de Grotowski, na esteira de Stanislavski, esteve presente o interesse nas possibilidades do artista como ser humano, no *trabalho sobre si* mesmo do ator - a competência artesanal, do ofício aliada à competência de si (MOTTA LIMA, 2013, p.235). Onde o si torna-se *travessia*, o atuante confunde-se com o caminho, é ele próprio laboratório, espaço de pesquisa; no qual a experiência da memória e do corpo-memória se apresentam como fundamentais. *Buscar, experimentar, (re)descobrir* são algumas das palavras que atravessam a discussão acerca da memória em Grotowski; e todas elas trazem consigo a dimensão de investigação presente no trabalho de recordar do e com o corpo. Trabalhar com o corpo, com a memória, com o corpo-memória é colocar-se em

bosco - persino quello que vediamo per la prima volta - è lo stesso e ci diciamo la stessa cosa: "Questo è il bosco". Anche se quello bosco è ogni giorno diverso. Eppure essere nel principio è essere realmente nella percezione e in quello che facciamo”.

⁶¹ Tradução nossa para: “How might I have been doing in that other time, and how I might be doing, now? It was like creating a bridge of precise actions, through which you’re actively looking to go very far back, and also to create the present”.

⁶² Vide citação de Richards na página 39.

pesquisa, em investigação prática, na qual as associações pessoais e recordações podem servir como abertura e sustentação para um processo criativo. A memória torna-se assim canal fundamental para um *trabalho sobre si*.

É o interesse pelo humano que leva Grotowski ao teatro. E ainda que a dimensão de um *trabalho sobre si* torne-se mais evidente no último período de sua trajetória⁶³, é possível notar (mesmo que abordado de modo distinto e não formulado dentro da noção de verticalidade) que, já nos anos 60, Grotowski tratava da importância e do seu interesse pela “vida interior do homem”, por aquilo que estava por trás das máscaras individuais e cotidianas, o que implicava numa investigação íntima e individual do ator. Sinais dessa atenção dada à interioridade e a indicação de um trabalho ligado à *autopesquisa* pessoal são observáveis, por exemplo, nos cadernos de Rena Mirecka⁶⁴ durante o período do *Teatro Laboratório*, quando diz: “O objetivo dos exercícios é a experimentação criativa. Os exercícios não têm como objetivo ensinar nada a ninguém, a não ser experimentar a si mesmo”⁶⁵ (MIRECKA *apud* OSINSKI, 2014, p.46). Outras expressões presentes em suas anotações, como *self-probing* (auto-exame), *challenging oneself* (desafiar a si mesmo), *tackling the self* (enfrentar a si mesmo), também sugerem e reforçam tal aspecto permanente nas pesquisas do encenador. Diferentes termos relacionados ao período da produção de espetáculos, como “autopenetração” e “doação de si” também podem ser entendidos dentro dessa ótica. O que se revela como uma espécie de denominador comum nestas noções é a presença de um trabalho ligado à exploração daquilo que é íntimo e pessoal, ao que se revela para além das máscaras sociais e dos automatismos.

⁶³ É proveitoso aqui recordar o questionamento que Peter Brook lança ao mestre polonês em apresentação que antecede a conferência de Grotowski em torno da noção de Performer e que marca o início do período da *Arte como Veículo*: “[...] como e até que ponto seu trabalho em arte dramática é inseparável de ter ao redor de si pessoas cuja real necessidade é uma evolução interior, pessoal” (BROOK, 1996)? Com sua pergunta, Brook aponta para o entrecruzamento entre o campo da arte e da espiritualidade humana presente nas investigações de Grotowski, sem entretanto deixar de destacar qual dimensão de “espiritual” que ali se compreende (não dogmático e vinculado a correntes religiosas): “Já a partir do primeiro momento em que se começa a explorar as possibilidades do ser humano, deve-se encarar diretamente o fato de que esta investigação é uma busca espiritual” (BROOK, 1996). É nesta perspectiva que se delineia uma preocupação especial sobre o aspecto interior do trabalho na AcV. A palavra veículo é essencial para a compreensão de tal fase, na qual, como já apontado no início deste capítulo, o foco do trabalho dirige-se ao atuante, e não ao espectador ou ao espetáculo. Antes de servir para ser vista, a arte é o veículo de uma transformação do atuante, de sua energia, de sua percepção, de sua presença; via de uma investigação de suas potencialidades, de sua qualidade de habitar o mundo; é o veículo de um *trabalho sobre si*.

⁶⁴ Rena Mirecka foi integrante do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski por 25 anos, desde a sua fundação em 1959.

⁶⁵ Tradução nossa para: “The aim of exercising is creative experimentation. Exercises are not meant to teach anyone anything but to experiment on oneself”.

É dentro desta perspectiva que, não por acaso, Grotowski (2001, p.229) diz enxergar os ensaios não somente como uma preparação para a estreia do espetáculo - o produto final -, mas como um *terreno de descobertas* - o processo - para o ator sobre ele mesmo, suas possibilidades e chances de ultrapassar seus próprios limites. Temos um trabalho “permeado por uma atitude de abertura existencial, de suspensão de juízo que tem como objetivo perceber o não percebido, descobrir o que está escondido, tornar visível o invisível” (BONFITTO, 2016, p.124).

Como já vimos, o trabalho com o corpo-memória se dá não pela via do acúmulo de habilidades e técnicas, mas do reconhecimento dos mecanismos que condicionam nossa percepção e da eliminação dos bloqueios e resistências do corpo a um processo orgânico, vivo. Ao *experimental-se na memória* (MOTTA LIMA, 2010), o atuante debruça-se sobre si mesmo, sobre sua própria vida. Entretanto, não se trata de qualquer vida; mas a vida que surge do trabalho pela *via negativa*: a vida do inabitado, das potencialidades adormecidas ou esquecidas. É nessa direção que aponta a pesquisadora Tatiana Motta Lima quando diz que, na experiência do corpo-memória, não se trata, simplesmente, de trabalhar sobre uma memória importante para o ator, mas de tocar certa *qualidade* de memória, que permita um encontro com o *desconhecido*:

Grotowski acreditava que o trabalho sobre o ator só se realizava quando estava voltado para a busca do “desconhecido dentro de nós”. O trabalho sobre a memória não era, portanto, aquele de reprodução no corpo do já conhecido, mas um trabalho ativo de descoberta do ‘desconhecido no corpo’, ou de um ‘corpo desconhecido’ (MOTTA LIMA, 2010, p.163).

O trabalho sobre a memória interessa somente na medida em que se apresenta como um desafio ao atuante, em que o convida a ir além do sabido e seguro. O encontro com algo de vivo - da organicidade, do processo interior, da essência - exige uma *conquista*. Ao lançar verdadeiramente seu corpo em ação, sem truques ou estereótipos, o atuante age sem saber exatamente para onde seu corpo-memória o guiará, engaja-se no *buscar*, liga-se ao mistério, ao desconhecido e é exatamente isto que lhe garante a possibilidade de encontrar algo, de tocar uma “radiação especial”:

Outra coisa que faz parte da ética criativa é correr riscos. Para criar, é preciso, a cada vez, assumir todos os riscos de falha. Isso significa que não podemos repetir uma rota antiga ou familiar. Na primeira vez que tomamos um caminho, há uma penetração no desconhecido, um processo solene de busca, estudo e confronto que evoca uma “radiação” especial resultante de contradições. Essa contradição consiste em dominar o desconhecido - que nada mais é que um travar do autoconhecimento - e em encontrar as técnicas

para moldá-lo, estruturá-lo e reconhecê-lo. O processo de autoconhecimento fortalece o trabalho.

Na segunda vez que chegamos ao mesmo material, se seguirmos o caminho antigo, não teremos mais esse desconhecido dentro de nós para nos referirmos; restam apenas truques - estereótipos que podem ser filosóficos, morais ou técnicos. Veja bem, não é uma questão ética. Não estou falando dos 'grandes valores'. A autopesquisa é simplesmente o direito de nossa profissão, nosso primeiro dever⁶⁶ (GROTOWSKI, 1997, p.38-39).

No empreendimento de criação, risco e conhecimento estão entrelaçados. O confronto com o desconhecido torna-se o desafio diário do artista. É no movimento - a cada vez refeito - entre conhecido e desconhecido que a partitura se constrói⁶⁷. Como Richards recorda: “É um paradoxo engraçado: a experiência, no ato performático, pode ser quase a mesma, quase exatamente a mesma, mas não é a mesma, do mesmo modo que nada jamais é o mesmo, tudo se transforma continuamente.” (RICHARDS *apud* MOTTA LIMA, 2005, p. 64). A cada dia, uma busca, cada dia é diferente, pois a “estrutura pode ser construída, o processo nunca” (GROTOWSKI, 2010, p.180). Mais do que dominar uma técnica, o que se torna essencial compreender é uma certa atitude em relação ao trabalho na qual não se busca fixar os processos, mas aceitar sua inerente dinamicidade e impermanência (compreendida como condição daquilo que é vivo); na qual lidamos com sua essencial contradição: dominar o desconhecido e, ao mesmo tempo, constantemente refazê-lo. Neste paradoxo de reconstrução do que se desconhece, a autopesquisa, o *trabalho sobre si* tornam-se características inerentes ao ofício do ator em Grotowski. Talvez, como sugere Octavio Paz ao versar sobre os

⁶⁶ Tradução nossa para: “Another thing which is part of the creative ethic is taking risks. In order to create one must, each time, take all the risks of failure. That means we cannot repeat an old or familiar route. The first time we take a route there is a penetration into the unknown, a solemn process of searching, studying, and confronting which evokes a special “radiation” resulting from contradictions. This contradiction consists of mastering the unknown - which is nothing other than a lack of self-knowledge - and finding the techniques for forming, structuring, and recognizing it. The process of getting self-knowledge gives strength to one’s work. The second time we come to the same material, if we take the old route we no longer have this unknown within us to refer to; only tricks are left - stereotypes that may be philosophical, moral, or technical. You see, it’s not an ethical question. I’m not talking about the ‘great values’. Self-research is simply the right of our profession, our first duty. You may call it ethical, but personally I prefer to treat it as part of the technique because that way there is no sense of its being sweet or hypocritical”.

⁶⁷ Retornamos aqui ao já comentado paradoxo da estrutura e espontaneidade. É a estrutura que permite ao atuante, a cada dia, repetir o caminho até determinada experiência, não para reproduzi-la, mas sim aprofundá-la: “A estrutura está ali para que você possa repetir o que fez, aproximar-se de novo e novamente de certa experiência, não para reproduzi-la, mas para vivê-la de modo renovado a cada dia. Através da repetição, a experiência pode se aprofundar, os limites do conhecido dissolvem-se e se recompõe um passo adiante em um território que é desconhecido para você. Você tem uma estrutura para que possa aventurar-se nessas regiões inexploradas sem ter que pisar no vazio. Você reencontra esse potencial a cada dia e, desse reencontro, uma intimidade segura pode nascer. É como se um fragmento de uma linha de ação se tornasse seu amigo. Você se aproxima dele a cada dia, tentando re-despertar em você mesmo a consciência em ação do fato que você não o conhece. Disso pode nascer uma relação profunda entre o que você faz e quem você é. (BIAGINI, 2003, p.307-308).

heterónimos do poeta português Fernando Pessoa; o atuante quando cria, tal qual o autor quando escreve, descobre então que é um desconhecido para si mesmo:

Escrevemos para ser o que somos ou para sermos aquilo que não somos. Em um ou em outro caso, nós buscamos a nós mesmos. E se temos a sorte de encontrar-nos – sinal de criação – descobriremos que somos um desconhecido. Sempre o outro, sempre ele, inseparável, alheio, com teu rosto e o meu, tu sempre comigo e sempre só. (PAZ, 1996, p.208)

Há sempre, na perspectiva do trabalho sobre o corpo-memória - e do *trabalho sobre si* que dele se desenrola-, a dimensão de um encontro com novas percepções de si, um descondicionamento do corpo que pode conduzir o atuante a encontrar outras corporeidades, outras possibilidades de ação, de criação. Como diz Brook, ao dirigir-se para a interioridade do homem, “a gente passa então do domínio do conhecido para o desconhecido” (BROOK, 1996). Ao ativar seu corpo-memória, o atuante pode descobrir/recordar com seu corpo algo desconhecido (esquecido?), pode redescobrir, talvez, a memória de uma organicidade já experimentada, a corporalidade de um ancestral distante. Mas, como já vimos, essa memória se constrói sempre na relação, no encontro entre o passado e o atuante. Assim, quando chega à memória do desconhecido, volta-se sempre, de alguma forma, a si próprio.

Nesse sentido, é interessante recordar as palavras de Biagini: “As fontes antigas somos nós” (BIAGINI, 2013, p.185), nos alertando para que evitemos a fetichização do passado ou nos voltemos para ele como um material de trabalho inerte e utilitário (no sentido de se esperar, por exemplo, que os aspectos técnicos das práticas rituais, ou seja, do canto, por si sejam responsáveis pela transformação da energia, da percepção do atuante). Nada disso interessa se não existir a perspectiva do *trabalho sobre si*. Ao trabalhar sobre sua vida interior, o atuante volta-se para a memória e o corpo-memória como quem salta de um abismo em direção ao desconhecido - não para a morte, mas sim para a vida. E, novamente, Lispector: “O desconhecido nos aguarda, mas sinto que esse desconhecido é uma totalização e será a verdadeira humanização pela qual ansiamos. Estou falando da morte? não, da vida. Não é um estado de felicidade, é um estado de contato” (LISPECTOR, 1998, p.172). O desconhecido como um exercício e como um alimento. Buscar o desconhecido do próprio corpo(-memória) e descobrir daí um corpo *outro*.

3. Memória e criação: interlocuções com o corpo-memória

Até aqui, fizemos um percurso através das noções de memória e corpo-memória em Grotowski. Nos deparamos com uma memória que borra as fronteiras entre passado e presente, entre individual e coletivo, entre descobrir e recordar; e convida o atuante a uma busca pessoal por um território *desconhecido*. Uma memória que se abre para a criação.

Que outras vozes podem colaborar para aprofundar a discussão sobre a memória no trabalho do ator? Que entrelaçamentos possíveis com outros campos podem ser feitos? Neste horizonte, proponho algumas interlocuções entre a noção de memória em Grotowski e certos conceitos/palavras. São eles: Encontro (a partir de Espinosa e Deleuze), Imaginação (a partir de Bachelard e Gonçalo M. Tavares) e Virtualidade (a partir de Bergson). São noções/palavras que, a meu ver, implicitamente permeiam toda a discussão acerca da memória e do corpo-memória nos capítulos anteriores e podem servir para expandir o pensamento acerca de uma memória potencializadora da vida do corpo e de uma memória criadora.

Será percebido que, neste capítulo, a escrita ganha um caráter mais fragmentário, pois perpassando por tais noções/palavras e tecendo possíveis relações, interessa menos delinear uma linha reta de articulação entre elas, e mais pensar como cada uma pode abrir caminhos para aprofundar a reflexão da temática deste estudo. “Não há linha reta, nem nas coisas, nem na linguagem” (DELEUZE, 1991, p.12), nos diz Deleuze. Pensar a memória se coloca como um percurso tão cheio de possibilidades que optar por um caminho mais fragmentário (não é assim também a própria memória? E talvez não resida mesmo nesse caráter lacunar sua faceta inventiva?) - me parece justo com esta investigação.

O importante é que possamos considerar um conceito como algo que nos força a pensar, algo que expande e torna complexas as questões, e que, assim, seja produtivo em função das circunstâncias em que nos encontremos, que sejam éticos naquilo que fazem funcionar. E, assim, tentamos fazer o conceito se dobrar, se redobrar, se desdobrar em múltiplas afirmações (MACHADO, 2004, p.149)

3.1 Corpo-memória, corpo do encontro

A experiência da memória e do corpo-memória em Grotowski se revela como terreno para um exercício do *encontro*. Como já vimos, a memória não interessa como recuperação ou reprodução do passado, como arquivo, como testemunho; mas como relação. O ator “não

deve ilustrar Hamlet, deve encontrar Hamlet”⁶⁸ (GROTOWSKI, 1997, p.53). O que ressoa no atuante a partir do encontro com uma obra clássica, com uma memória pessoal, com uma fotografia que revela uma corporalidade ancestral, com um canto? Seu Hamlet só pode ser produto de sua própria experiência, da reverberação pessoal que se produz neste exercício do encontro, uma reverberação pessoal amalgamada no território da alteridade. Podemos aqui recordar a reflexão de Peter Brook presente no ensaio “A máscara - saindo de nossas conchas” do livro *O Ponto de Mudança* (1994, p.306): ao trabalhar com máscaras, o ator faria cair suas próprias máscaras cotidianas. É a máscara que torna possível a saída da concha: o ator esconde-se e, ao mesmo tempo, revela-se. Podemos pensar que, neste paradoxo, ele veste um rosto *outro*, desconhecido, que abre caminho para encontrar – e revelar, em segurança – *corporalidades* outras, modos *outros* de agir e de se relacionar, distintos do repertório habitual. Trata-se, assim, de um encontro do ator com esse outro de si que a máscara, tal como a representação de um papel, como Hamlet, pode lhe apresentar.

Encontro e confronto

Do latim *incontrare* (*In*: em, movimento para + *contra*: oposto, contra), “encontro de adversários”, a palavra *encontro* parece trazer consigo uma dupla dimensão de certo modo antagônica. Não simplesmente algo que converge em direção ao outro em harmonia e acordo mútuo, como parece sugerir sua acepção mais corrente: nos encontramos com aqueles com os quais compartilhamos afinidades e estamos em sintonia. Mas diversamente, abarca também a dimensão de um confronto, um choque. Do encontro, um corpo não sai imune.

Teatro é encontro

Encontro é também uma palavra relevante no vocabulário grotowskiano, que tangencia diferentes esferas do ofício do ator: por um lado, o encontro dirige-se ao *outro* (o espectador, um companheiro de cena, um ancestral redescoberto, as vozes ancestrais de um texto, um canto antigo); por outro, está também orientado *ao próprio atuante*. De um modo ou de outro, diz sempre respeito a um confronto com nossos modos de agir, sentir, pensar, a um choque com crenças estabelecidas, a uma abertura para que algo se revele. Em entrevista de 1967, “Teatro é encontro”, Grotowski diz:

O encontro resulta de um fascínio. (...) Estes trabalhos [*As obras de Marlowe e Calderón*] me fascinam porque me dão a possibilidade de um confronto sincero - um brusco e brutal confronto, de um lado, com as crenças e as

⁶⁸ Tradução nossa para: “He [*the actor*] must not illustrate Hamlet, he must meet Hamlet”.

experiências da vida de uma geração anterior, e, de outro, com nossas experiências e nossos preconceitos (1976, p.42-43).

Nas palavras do diretor, conseguimos reconhecer a aparente indissociável dialética entre *encontro* e *confronto*. E ainda que Grotowski esteja particularmente tratando da relação do ator com as obras literárias, se compreendemos o texto como algo vivo, como uma concentração de experiências antigas, ancestrais, humanas, podemos perceber que, na verdade, estamos sempre falando de uma espécie de *memória humana*, com a qual o atuante pode se encontrar/confrontar por diferentes meios - livros, canções, lembranças. Ademais, como dirá Grotowski, no corpo-memória há sempre um encontro, sempre um *outro* presente:

Cada experiência essencial de nossa vida ocorre pelo fato de que alguém está conosco – ‘ele’, esse outro que chega, emerge das sombras, entra na nossa vida – em nós encarnado, nós de sangue e osso. Nós somos como um grande livro onde se inscreve a presença dos outros seres humanos, e então, cada experiência essencial se torna palpável. Carnais e concretas são essas experiências porque elas se realizam entre você e mim. No curso de uma experiência verdadeira, nós sabemos imediatamente: alguma coisa acontece comigo. E acontece o mais concretamente possível: nos sentidos, na pele, nas células. Nós não possuímos isso, é isso que nos prende – e todo nosso ser, geme, vibra. Nós somos um rio vivo, um fluxo de reações, um riacho de impulsões que envolvem nossos sentidos e a carne. E está aí precisamente o ‘material criativo’ sobre o qual vocês me perguntaram (GROTOWSKI *apud* MOTTA LIMA, 2008, p.254)

É dentro desta visão que, não por acaso, entre as perguntas que Alain direcionava aos atores após uma improvisação, estava sempre: Com quem você falava? Havia alguém com você no espaço? Estar atento a isto era fundamental para não tornar nossas ações mecânicas, para manter-se em contato com nosso imaginário.

Da solidão à comunhão

No encontro entre o atuante - sua vida interior, suas experiências, suas recordações, seu corpo-memória - e essa possível *memória humana*, o atuante pode ainda, talvez, transcender sua solidão (em direção à *comunhão*?, pergunto, com ecos de Octavio Paz⁶⁹): “Para o ator e o diretor, o texto de um autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros: em outras palavras, transcender nossa solidão” (GROTOWSKI, 1976, p.41). Como o poeta para Paz, talvez o ator também possa comungar

⁶⁹ Em seu ensaio “Poesia de solidão e poesia de comunhão”, Paz aborda as obras dos poetas espanhóis Francisco de Quevedo e São João da Cruz pela lente de uma dialética da solidão e da comunhão, pela qual o poeta é habitado, numa constante luta/oscilação entre essas forças presentes na vida: “O poeta parte da solidão, movido pelo desejo, na direção da comunhão. Sempre busca comungar, unir-se, “reunir-se”, melhor dizendo, com seu objeto: sua própria alma, a amada, Deus, a natureza...” (PAZ, 2017, p.18).

com o *outro* através de seu ofício. Grotowski aborda essa mesma superação quando trata, por exemplo, da relação entre ator e diretor:

Interesso-me pelo ator porque ele é um ser humano. Isto envolve dois pontos principais: primeiro, o meu encontro com outra pessoa, o contato, o sentimento mútuo de compreensão, e a impressão criada pelo fato de que nos abrimos para um outro ser, que tentamos compreendê-lo; em suma, uma superação da nossa solidão. Em seguida, a tentativa de entender a nós mesmos através do comportamento de outro homem, de encontrar-se nele (GROTOWSKI *apud* LIMA, 2008, p.252).

Seja no contato com um parceiro imaginário, com um parceiro de cena, na relação diretor-ator ou entre ator-espectador, na reverberação pessoal de uma obra clássica ou de uma canção, o encontro revela-se como elemento fundamental a partir do qual podemos realizar descobertas, compreender não só outro, mas a nós a mesmos, pois, afinal, não estamos situados somente na esfera do individual, mas do humano.

Outrar-se

Mas se quando vai ao encontro do *outro*, partindo de sua solidão, o ator pode então atingir algo que o ultrapassa é somente porque o corpo-memória, seu desbloqueio, sua emergência dizem respeito a uma abertura para *outras presenças que se inscrevem em nós*. Como no poema do polonês Czeslaw Milosz, o ofício do ator e seu trabalho com a memória pode ser também, tal como a poesia, responsável por recordar em nós os *outros* que nos habitam e vêm nos visitar:

O propósito da poesia é nos recordar
quão difícil é permanecer apenas uma pessoa,
pois nossa casa está aberta, não há chaves nas portas,
e convidados invisíveis entram e saem como querem.⁷⁰
(MILOSZ, 1988)

Encontrar o *outro* e encontrar a *si* fazem parte de um mesmo movimento e o que se desenvolve no corpo a partir do encontro não pertence inteiramente nem a uma esfera e nem à outra, nem ao outro em nós mesmos e nem ao outro fora de nós. Através do contato com a memória, com o corpo-memória, *outro* e *si* se confundem, se entrelaçam, se dissolvem no encontro que é o teatro: “Atuar é a arte de brincar/ser simultaneamente Eu e Outro”⁷¹

⁷⁰ Tradução nossa para: “The purpose of poetry is to remind us / how difficult it is to remain just one person, / for our house is open, there are no keys in the doors, /and invisible guests come in and out at will.”

⁷¹ Tradução nossa para: “Acting is the art of simultaneously playing/being Self and Other.”

(NASCIMENTO, 2009, p.57-59). O corpo-memória como um convite à experimentação de uma alteridade em si mesmo. O que pode viver no corpo do ator a partir do encontro com o passado, com a memória, com o outro (dentro ou fora de si)?

O verdadeiro encontro revela-se pela *via negativa*

Em entrevista pública realizada no Seminário Grotowski em 2019 no Rio de Janeiro, Mario Biagini disse que o verdadeiro encontro se constitui pela *via negativa*. Por essa perspectiva, podemos compreender que existe no encontro a já abordada ideia de eliminação das resistências do corpo, de tudo aquilo que bloqueia o livre fluir dos impulsos, das associações, das memórias, das potencialidades do corpo; uma luta contra a mecanicidade, contra os automatismos e os clichês de comportamento, o que indica a abertura para uma outra qualidade de ação: menos constrangida, mais livre. Essa negação de tudo que constrange a vida do corpo está, portanto, em certo sentido, carregada de uma positividade. Não por acaso, como atenta Motta Lima (2008), o encontro, em Grotowski, é entendido como uma porta de entrada para a organicidade, está ligado à queda das máscaras cotidianas, à experiência de não dualidade do corpo. Grotowski diz:

No momento em que o verdadeiro encontro se torna possível (...) toda a natureza humana se desencadeia. Não há o problema das impulsões do corpo (...) Tudo está desbloqueado, tudo está vivo. Existem forças que nos transbordam, que nos carregam, há uma espécie de lucidez que é imediata (GROTOWSKI *apud* MOTTA LIMA, 2008, p.251).

No encontro, algo me é tirado, mas isso não se configura como uma perda, mas muito mais como uma abertura para novas possibilidades - o encontro como gerador de fricções perceptivas, de reconfigurações corporais/mentais, de uma transformação que pode atuar sobre a *vida do corpo* do atuante.

Uma Ética do encontro

Na filosofia de Espinosa é possível vislumbrar faíscas que nos permitem aprofundar a noção de encontro e pensar o corpo-memória, sob a ótica do encontro, como uma via para a potencialização da vida do corpo⁷². Em Espinosa (2009), o entendimento do corpo passa por duas proposições, uma *dinâmica* que define o corpo pelo poder de afetar e ser afetado - e outra *cinética* que define o corpo pelas relações de movimento e repouso, de velocidade de lentidão. Sua *Ética* funda, assim como observa Deleuze (2002), uma etologia, ou seja, uma

⁷² Em relato dado a Tatiana Motta Lima, François Kahn também propõe uma comparação interessante que dialoga com esta proposição, a do encontro como uma “máquina que dá energia” (MOTTA LIMA, 2008, p.248).

ciência das relações entre as coisas com o mundo, dos modos de vida, de estar no mundo. O corpo, portanto, é relacional, emerge da interligação com outros corpos, do estabelecimento de relações, de encontros. Na esteira dos pensamentos de Espinosa, Deleuze e Parnet nos dizem:

Tudo é apenas encontro no universo, bom ou mau encontro. Adão come a maçã, o fruto proibido? É um fenômeno do tipo indigestão, intoxicação, envenenamento: essa maçã podre decompõe a relação de Adão. Adão faz um mau encontro. Daí a força da questão de Espinoza: o que pode um corpo? De que afetos é ele capaz? Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria). (DELEUZE, PARNET, 1998, p.49).

Na filosofia espinosana, o bom encontro é aquele que nos faz experimentar afecções alegres, sendo a alegria entendida enquanto aumento de potência. O bom encontro é aquele que aumenta nossa capacidade de agir (nosso *conatus*), aquele que potencializa a vida e que amplia nossa capacidade de afetação. A potência humana é da ordem do encontro e dos afetos que dele se produzem: “O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (EIII, Post.1). Entretanto, segundo Deleuze (2017), seriam poucas as oportunidades de fazer, naturalmente, bons encontros, visto que os homens estão em grande parte à mercê dos acasos e das determinações/circunstâncias da vida. É nesse sentido que a *Ética* de Espinosa exige um esforço em direção aos bons encontros, à potencialização da vida, o que, por sua vez, implica uma experimentação, uma prática. A *Ética* torna-se uma questão de tornar-se ativo (e, ao mesmo tempo, de estar disponível), de estar atento ao corpo, aos seus desejos, fluxos, ao que aumenta sua potência de agir e o que a diminui, às descobertas *do que pode o corpo* quando encontra-se em relação com outro corpo, quando deixa-se afetar pela alteridade.

Corpo-memória, corpo do encontro

O que pode um corpo no encontro? Pode realizar descobertas sobre suas potencialidades de agir, pode experimentar transformações de energia, pode deixar-se afetar pelos fluxos que o atravessam a partir das relações que se estabelecem. Como já abordado, o encontro com a memória, com o corpo-memória pode detonar o desencadeamento de um processo psicofísico no corpo do ator. Podemos enxergar esse processo como um irromper de afetos? Nesse sentido, ao falar de um desbloqueio do corpo-memória, estaríamos falando também de um desbloqueio do poder de afetar e ser afetado a partir do encontro. Tanto no

diretor polonês quanto no filósofo holandês, o encontro remete a uma abertura, a uma ampliação das possibilidades do corpo, de sua capacidade de ação e afetação, de sua potencialidade, pois quanto mais vasto o leque de relações com o mundo, maior a variedade de afetos possíveis e maior sua potência:

O corpo humano é uma unidade estruturada: não é um agregado de partes nem uma máquina de movimentos, mas um organismo, ou unidade de conjunto, e equilíbrio de ações internas interligadas de órgãos. É um indivíduo dinâmico, pois o equilíbrio interno é obtido por mudanças internas contínuas e por relações externas contínuas, formando um sistema de ações e reações centrípeto e centrífugo, de sorte que, por essência, o corpo é relacional: é constituído de relações internas entre seus órgãos, de relações externas com outros corpos e de afecções, isto é, da capacidade de afetar outros corpos e ser por eles afetado sem se destruir, regenerando-se com eles e os regenerando. O corpo, estrutura complexa de ações e reações, pressupõe a intercorporeidade como originária. De fato, não só o corpo está exposto à ação de todos os outros corpos exteriores que o rodeiam e dos quais precisa para conservar-se, regenerar-se e transformar-se, como ele próprio é necessário à conservação, regeneração e transformação de outros corpos. Um corpo humano é tanto mais forte, mais potente e mais apto à conservação, à regeneração e à transformação, quanto mais ricas e complexas forem suas relações com outros corpos, isso é, quanto mais amplo e complexo for o sistema das afecções corporais. (CHAUÍ, 2010)

Nessa perspectiva, o corpo-memória, em si, estaria povoado de relações internas e externas e de afecções. No encontro com outro corpo (pensado aqui em um sentido expandido: texto, recordação, canto) pode transformar-se, aumentar sua potência, entrar em contato com diferentes afetos. No fundo, falamos de forças de dentro e de fora que atravessam o corpo. Sim, podemos pensar como Espinosa e compreender o aumento da potência enquanto a capacidade de compor encontros alegres. Entretanto, também podemos pensar nessas forças, como sugere Richards em conversa com Tatiana Motta Lima ao abordar o impacto dos cantos sobre o atuante, como diferentes qualidades de energia (de afetos?) que podem se manifestar no trabalho:

Richards disse-me que as forças emocionais, por exemplo, antes de serem nomeadas, rotuladas – a raiva, o amor, a inveja – são apenas (e nesse apenas não estou subestimando essas forças, ao contrário) forças/ diferentes qualidades de energia que vão – se liberadas daqueles primeiros rótulos e das possíveis cristações relacionadas a certas vivências da vida de cada atuante – operar no trabalho. (MOTTA LIMA, 2013, p.232)

Seja pela via dos afetos, da alegria, ou pela via das forças/energias, o que está em jogo no encontro é a descoberta e a experimentação daquilo que pode o corpo - o corpo-memória, o corpo-vida. O que pode o corpo-memória? Quais afetos, energias, forças ele experimenta? Interessa, no ofício do ator, um corpo-memória que se mantém no terreno do

conhecido, da reprodução, do nomeável ou um corpo que vai em direção ao desconhecido, a novas forças? O encontro convida o atuante a um *devir*. Ou ainda, como sugere Deleuze, pode ser ele mesmo um devir, pois este não se trata de “um termo que se torna outro, mas cada um encontra o outro” (DELEUZE, 1998, p.6). Os devires operam como um atravessamento, no espaço *entre* eu e outro, dissolvem qualquer possibilidade de uma identidade fixa, não discernem passado e futuro, pois, na verdade, são aquilo que ultrapassa o já codificado, que extravasa o vivido, lançando o corpo em direções imprevisíveis. O outro como recriação de si, como devir: “Se o corpo-vida deseja nos guiar em uma outra direção, podemos ser o espaço, os seres, a paisagem que reside dentro de nós, o sol, a luz, a ausência de luz, o espaço aberto ou fechado; sem algum cálculo. Tudo começa a ser corpo-vida” (GROTOWSKI, 2010, p. 177).

3.2 Entre o recordar e o imaginar

O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo.

Manoel de Barros

Em *Performer*, Grotowski questiona se quando o ator descobre em si uma corporalidade antepassada seria ela fiel ao original: “Será literalmente a mesma? Talvez não literalmente, mas como poderia ter sido” (2015b). Não o que *foi*, mas o que *poderia ter sido*: estamos no reino daquilo que se encontra em estado potencial, virtual, latente. O corpo-memória não como ode ao passado, mas como convite ao desconhecido, às potencialidades do corpo, ao desejo, à imaginação; como se pudéssemos - como insinua Grotowski - falar de recordações não só do passado, mas também do *futuro*. Quando se dirige ao corpo-memória, o ator:

Então se dirige para as experiências que foram para ele verdadeiramente importantes ou para aquelas que ainda esperamos, que não vieram ainda. Às vezes a recordação de um instante, um único instante, ou um ciclo de recordações em que algo permanece imutável. Por exemplo, a recordação de uma situação-chave a respeito de uma mulher. O rosto da mulher muda (nos episódios isolados durante a vida e naquilo que ainda não foi vivido), toda pessoa pode mudar, mas em todas as existências e encarnações existe algo de imutável, como filmes diferentes que se sobrepõem uns aos outros. Estas recordações (do passado e do futuro) são reconhecidas ou descobertas por aquilo que é tangível na natureza do corpo e de todo o resto, ou seja, o

corpo-vida. Ali está escrito tudo. Mas quando se faz, existe aquilo que se faz, o que é direto - hoje, *hic et nunc*.” (GROTOWSKI, 2001, p.16)

Grotowski chama a atenção para recordarmos que o corpo-memória não é somente aquilo que se lembra, mas também aquilo que se desenrola no *aqui e agora* da ação e pode dar lugar a novas articulações de sentido, a outras organizações corporais que não necessariamente correspondem ao registro mnemônico. Na experiência do corpo-memória, aquilo que *poderia ter sido* pode se realizar sem que possamos definir ao certo o que pertence à esfera da lembrança (do passado, da origem) e o que vive na imaginável *recordação do futuro*.

O poeta Wally Salomão nos diz que “a memória é uma ilha de edição” (SALOMÃO, 2014, p.235). Ela é aquilo que exige trabalho de montagem, de construção. É preciso perceber: a memória é aquilo que está sempre aberta ao esquecimento; e é mesmo aí que pode residir também sua abertura para a criação. Entre o recordar e o esquecer, a memória revela sua natureza lacunar, fragmentária. O que pode se inscrever nesse hiato? Seja no vão irreparável entre memória e esquecimento, tal como no espaço nebuloso entre o que *foi* e o que *poderia ter sido*, o que parece se apresentar, quando pensamos no ofício do ator, é a manifestação de uma espécie de curto-circuito entre memórias, imaginários, desejos, percepções que se inscreve no presente da ação. Em *Corpo Cênico, Estado Cênico* a artista e professora Eleonora Fabião aborda essa zona de fluxos que atravessa o corpo a partir do entrelaçamento memória-imaginação-atualidade:

Outro entrelaçamento que o corpo cênico investiga é a trama memória-imaginação-atualidade – o fato de que circulamos e entrelaçamos ininterruptamente referências mnemônicas, imaginárias e perceptivas. O que o corpo cênico explora, para além da dicotomia ingênua que contrapõe ficção e realidade, é a indissociabilidade entre essas três forças. Como o corpo cênico experimenta, imaginar implica memória, rememorar implica imaginação e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico. Além disso, ator é criatura capaz de realizar insólitas operações psicofísicas como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória. É sua alta vibratibilidade e sua fluidez que permitem essas operações psicofísicas. É sua inteligência psicofísica que abre dimensões para além da dicotomia ficção x realidade. (FABIÃO, 2010, p.323)

Memória-imaginação-desejo

Na atualidade da ação, rememorar e imaginar se confundem, recordações do passado e do futuro se misturam. É também dentro dessa perspectiva que podemos refletir, como propõe Motta Lima (2010), sobre o que poderia ser nomeado por uma *memória-desejo*. Ou

seja, uma memória situada no terreno da virtualidade, das possibilidades, do futuro (sonhado? imaginado? desejado?) que se realiza no presente da ação.

Ao trabalhar com Alberganti, recorro de duas indicações constantes de nossa prática:

1) que deveríamos estar atentos aos imaginários que atravessavam o corpo enquanto estávamos em ação, pois qualquer ação deveria estar preenchida de imaginário⁷³. Um exemplo simples: se em determinado exercício encontrávamos uma caminhada específica, devíamos compreender por onde caminhávamos: no asfalto, na areia, sobre a água? Aos poucos, era como se construíssemos uma paisagem interna (imaginada-recordada) ligada àquela caminhada. Ou, podíamos ainda desde o início explorar com o corpo o imaginário de se caminhar pela areia, pelo asfalto, 2) de estar atento à escuta do corpo, ao que ele desejava fazer no momento da ação (talvez aproximar-se de alguém, talvez mover-se mais rapidamente ou mais lentamente). Como sugere Oida:

Outra maneira de prosseguir é perguntar ao corpo como ele quer desenvolver a ação. Talvez o movimento gradualmente aumente, ou se dirija a uma outra parte do corpo. O importante aqui é perguntar ao corpo aonde ele quer ir depois. Não se trata de uma decisão intelectual na qual o cérebro diz ao corpo aonde ele tem de ir, mas é uma questão de ouvir a noção de tempo do próprio corpo (OIDA, 2007, p.56-57)

Tal como em Oida, com Alain, a exploração ligada ao desejo do corpo também possuía forte relação com a ideia de escuta, de atenção ao corpo, do que o corpo percebe (de si, do entorno) e como pode agir, o que pode fazer a partir desta percepção. Nesse sentido, mesmo que estivéssemos trabalhando a partir da rememoração de uma corporeidade, da experimentação de ações advindas de um sonho ou de um imaginário previamente explorado, o corpo deveria estar atento para reagir/responder ao que se passava no presente da ação (seja o atravessamento de outras associações, outros imaginários, ou mesmo um barulho vindo do lado de fora que lhe dava o desejo de falar mais alto, o eco da voz de outro ator ao qual decidia responder, uma canção vinda da sala ao lado que lhe convocava uma dança). Certa ação pode reclamar alguma antiga recordação que, por sua vez, mistura-se a uma percepção do presente, como a temperatura do chão, que pode me fazer recordar de um sonho, em um constante movimento entre memória, percepção, imaginação.

Recordar com os olhos da imaginação

⁷³ Importante frisar que não se tratava de pensar o imaginário/a imaginação somente como imagem. Em nossa prática, ele poderia, por exemplo, ser um som, um cheiro, uma sensação.

É na dinâmica do *aqui e agora* que a memória revela sua faceta criadora. Partindo novamente de Motta Lima, podemos nos perguntar: onde termina a memória e começa a imaginação (ou vice-versa)? Memória não será também imaginação? Bachelard nos diz que “Toda memória está para ser reimaginada. Temos na memória microfilmes que não podem ser lidos senão quando recebem a luz viva da imaginação” (BACHELARD, 1978, p.311). Seria, assim, a imaginação a responsável por garantir a vida da memória, por sua vez, em constante abertura para ser redescoberta. Em Bachelard, a imaginação se apresenta como uma seta lançada em direção ao futuro.

A imaginação tenta um futuro; ela é um fator de imprudência que nos afasta das pesadas estabilidades. [...] Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é nosso. Existe um futurismo em todo universo sonhado. (BACHELARD, 1988, p.8)

Para o filósofo, o devaneio, o sonho, a imaginação são aquilo que podem alargar a vida para além do real habitual, do vivido. É desse horizonte que, também partindo de Bachelard, o escritor Gonçalo M. Tavares em seu livro *Atlas do Corpo e da Imaginação* nos instiga a pensar na imaginação como um “estado de receptividade de possibilidades” (TAVARES, 2013, p.374). Interessante aqui recordar Peter Brook quando fala da *imaginação como um músculo*⁷⁴ que, quanto menos oferecemos a ele, mais satisfeito ficaria, pois seria exatamente no vazio que encontra espaço livre para se manifestar, para adentrar talvez o mundo das possibilidades⁷⁵. Na imaginação, o impossível converte-se em possível. Podemos pensar na imaginação como geradora de movimentação da memória, do passado; força de reinvenção que impede a rigidez do mundo, já que não se interessa por reduzir o mistério ao conhecido, mas quer sempre seguir *em busca*:

O olhar de quem imagina, de quem quer ver para imaginar melhor, não pretende chegar a um fim, a um resumo, pretende apenas continuar, pretende descobrir novos pretextos para continuar a olhar, enquanto a observação objectiva pretende olhar até o ponto em que já percebeu e portanto já não precisa olhar mais. Olhar para poder encontrar aquilo que lhe permite continuar ainda a olhar, eis os olhos da imaginação (TAVARES, 2013, p.382).

⁷⁴ “No teatro a imaginação preenche o espaço, ao passo que no cinema a tela representa o todo, exigindo que tudo que aparece nos fotogramas esteja relacionado de um modo lógico e coerente. O vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos.” (BROOK, 1999, p. 23).

⁷⁵ Em nosso treinamento, Alain constantemente também nos dizia que imaginação era como um músculo, que precisávamos exercitá-la, de modo que todo exercício não era somente físico ou corporal, mas também um exercício para a imaginação, para a memória, para o despertar de associações, tal qual revela o relato de Ang (vide citação p.38) sobre sua passagem pelo Workcenter.

Como propõe Tavares, o *olhar da imaginação* é aquele que olha para se surpreender, para se espantar, para encontrar algo novo - um olhar que parece se aproximar do “estado de busca pelo desconhecido” (CAMPO & MOLIK, 2012, p.93) do qual fala Molik ao tratar sobre a procura pela Vida de uma ação, de uma partitura⁷⁶. Portanto, um olhar, podemos entender, capaz de constantemente refazer o *desconhecido*.

Memória da história x memória do cosmos

Tal como a memória em Grotowski, a imaginação em Bachelard funciona como uma via pela qual o homem pode desprender-se da vida cotidiana e tocar o novo, o inesperado, descobrir outros mundos, outras possibilidades. Ao reimaginar a memória, abre-se o passado para o *futuro do devaneio* (BACHELARD, 1988, p.107). Quando um devaneio volta-se ao passado, ele “parece devolver vida a vidas que não aconteceram, vidas que foram imaginadas. O devaneio é uma mnemotécnica da imaginação.” (BACHELARD, 1988, p.106-107). É no plano do devaneio e não dos fatos que o passado pode permanecer vivo em nós. Estamos diante de uma memória que sonha, que imagina; de modo que evocar a memória torna-se também evocar a imaginação. Para Bachelard:

Quanto mais mergulhamos no passado⁷⁷, mais aparece como indissolúvel o misto psicológico memória-imaginação. Se quisermos participar do existencialismo do poético, devemos reforçar a união da imaginação com a memória. Para isso é necessário desembaraçar-nos da memória historiadora, que impõe os seus privilégios ideativos. Não é uma memória viva aquela que corre pela escala das datas sem demorar-se o suficiente nos sítios da lembrança. A memória-imaginação faz-nos viver situações não fatuais, num existencialismo do poético que se livra dos acidentes. Melhor dizendo, vivemos um essencialismo poético. No devaneio que imagina-se lembrando-se, nosso passado redescobre a substância. Para lá do pitoresco, os vínculos da alma humana e do mundo são fortes. Vive então em nós não uma memória de história, mas uma memória de cosmos. (BACHELARD, 1988, p.114)

Se, para o filósofo e poeta, a imaginação não é a faculdade de formar imagens, mas de deformá-las, de libertá-las das imagens primeiras (BACHELARD *apud* TAVARES, 2013, p.377); seu enovelamento com a memória pode ser entendido como aquilo que contribui para a potência inventiva da mesma. Com Bachelard, podemos sublinhar a ideia de uma memória que cede ao compromisso com a fidelidade ao passado e ao historicamente autêntico para

⁷⁶ “A vida é estar na sala e entrar em contato com as paredes, com as cadeiras, com o chão. É conhecer o desconhecido, entrar em um estado de busca pelo desconhecido e adentrá-lo. É isso que cria a forma. Passo a passo cria-se a personagem através de pequenos pontos, de pequenas descobertas” (CAMPO & MOLIK, 2012, p.93).

⁷⁷ Em Bachelard, é nas recordações de infância que a interligação memória-imaginação se adensa tornando mais difícil a separação dos termos.

abrir-se à criação. Grotowski sugere esse mesmo traço de desprendimento em relação à fidelidade mnemônica quando, como já vimos, questiona sobre a *literalidade* do corpo ancestral - ao descobri-lo “não se está nem no personagem nem no não-personagem” (GROTOWSKI, 2015b). Não interessa o que realmente aconteceu, mas sim como o complexo memória-imaginação provoca e estimula o corpo, o quanto o corpo-memória deixa-se penetrar pelo acontecimento no *aqui e agora*. Attisani nos aponta: ninguém poderá jamais dizer se aquilo que é reevocado será “historicamente” autêntico, mas é certo que reaviva a lembrança do “Performer do ritual primário” (ATTISANI, 2018, p.14). No trabalho de criação do corpo-memória, imaginação e memória se confundem.

Imaginar X fingir

Sim, rememorar pode transformar o corpo, imaginar pode transformar o corpo; mas seja quando pensamos na memória ou na imaginação, trata-se sempre de realizar uma ação concreta no presente. É nesse sentido que assim como a memória não supõe uma representação do passado, a imaginação não supõe um fingimento, uma manipulação dos imaginários, associações e memórias convocados pelo corpo em ação, pois “quando se adentra essa vida imaginária, deve-se ser como uma pessoa real. Essa vida imaginária deve ser, a partir do momento em que se começa a vivê-la, a vida real. Não há mais imaginação, apenas vida real” (CAMPO & MOLIK, 2012, p.45). A *vida real* a que Molik se refere diz respeito exatamente à capacidade de manter-se no presente da ação e de executá-la verdadeiramente – tal como uma letra é feita no treinamento com o Alfabeto, qualquer ação deve ser executada com seus detalhes, com sua precisão. Através do corpo em ação e desse engajamento, história imaginada pode tornar-se história vivida, recordada; história vivida, recordada pode tornar-se história imaginada; memória e imaginação podem tornar-se atualidade quando se age verdadeiramente no *aqui e agora*.

Ator: poeta X historiador

Mas como manter-se no aqui e agora, agir no presente? Podemos nos questionar sobre uma possível aprendizagem ou treinamento voltado para o músculo da imaginação do qual trata Brook; ou para o olhar da imaginação instigado por Tavares. Entretanto, tal proposição, na medida em que não se interessa por uma leitura objetivante do mundo e aponta ainda para aquele estado de receptividade de possibilidades, parece remeter novamente ao exercício de escuta do corpo e à constante atitude de procura e questionamento presentes no trabalho do corpo-memória abordados. Ao colocar seu corpo em experimentação, o ator não

deixa de se perguntar o que o corpo em ação insinua e convoca de imaginários, associações, memórias; não deixa de continuar a olhar: “Se permitirem que o seu corpo procure o que é íntimo, o que fez, faz, deseja fazer na intimidade (em vez de realizar a imagem da recordação evocada anteriormente nos pensamentos), ele procura (...)” (GROTOWSKI, 2010, p.205-206). Nessa busca, o ator que recorda termina por ser, se quisermos dizer com Bachelard, nunca um *verdadeiro historiador*, mas *sempre um pouco poeta*⁷⁸, *transvendo* o mundo, a memória, a vida.

3.3 Da sobrevivência do passado no presente: memória, virtualidade e atenção

Também em Bergson encontramos uma memória que não é retorno ao passado, mas que habita o presente sob modo de virtualidade e pode atualizar-se nesse mesmo presente pela percepção e ação do corpo. Para remeter à simultaneidade entre passado (memória) e presente podemos pensar, por exemplo, como alude o filósofo, na conhecida sensação de *déjà vu*, na qual, por alguns segundos, temos a impressão de já termos vivido determinada situação, experimentando um breve encontro entre a produção de memória e presente vivido. Bergson diz:

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um "estado virtual", que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. Nesse estado virtual consiste a lembrança pura. (BERGSON, 1999, p. 280)

Mas como o passado toca o presente e nele sobrevive? Como ele age em nós e sobre nossas ações? Como se dá a passagem de seu estado virtual ao atual? A partir de alguns pontos desenvolvidos pelo filósofo em sua obra *Matéria e Memória*, tais como o papel do corpo na operação da memória, o entrelaçamento entre percepção e lembranças, a diferença entre memória e hábito, a ligação entre percepção, atenção e memória e a noção de duração, procuraremos estabelecer relações com o trabalho do ator e articular possíveis pontos de contato entre Bergson e Grotowski.

⁷⁸ A partir de: “Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida” (BACHELARD, 1978, p.201).

De início, podemos desde já compreender que uma visão linear e quantificável de tempo não existe em Bergson. Ao invés de pensarmos o tempo como uma sucessão de momentos, em Bergson, sua essência é a *duração*, o prolongamento e a sobrevivência de um instante no outro. Como explica Deleuze em *Bergsonismo*: “O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam” (DELEUZE, 2008, p.45). E ainda: “do presente é preciso dizer, a cada instante, que ele “era” e, do passado, é preciso dizer que “é”, que ele é eternamente, o tempo todo” (DELEUZE, 2008, p.42). Na operação da memória, a tentativa de separar presente e passado jamais poderá ser realizada. Ambos coexistem, na *duração*. É nesse sentido que, com Bergson, podemos não somente fortalecer a noção grotowskiana de um corpo que não somente tem, mas é memória; como ainda combater a concepção de uma memória como arquivo. Memória é duração e aí está sua potência criadora, pois “A duração é o jorrar da imprevisível novidade; ela não é estritamente linear, no sentido que o presente colore o passado de sua nuance e assim o modifica” (VIEILLARD-BARON, 2007, p.19). Solidária ao corpo, ela é aquilo que o acompanha a todo instante, e pode assim transformá-lo.

Corpo e memória

Assim como em Grotowski, o corpo e a ação também possuem papéis centrais em Bergson. Para o filósofo, o universo é compreendido como um conjunto de imagens (matéria), dentre as quais está o corpo, que detém um papel privilegiado por ser um centro de ação; é através dele que podemos perceber o mundo material e agir sobre ele. Pela percepção, recortamos o mundo, definindo nossas possibilidades de ação. Existe, portanto, uma relação direta entre o que percebemos e o que fazemos, na qual a memória desempenha um papel fundamental. Isso porque, como dirá Bergson, toda percepção implica na participação da memória: “Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada” (BERGSON, 1999, p.30). Presente (percepção, ação) e passado (memória) estão, assim, entrelaçados, coexistem; sendo o corpo o *lugar de passagem*, “o traço de união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo, a sede, enfim, dos fenômenos sensório-motores” (BERGSON, 1999, P.177). O corpo se apresenta não apenas como articulador da percepção e ação, mas também como lugar onde se manifesta a atualização da memória, ou seja, a própria ação: “Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto

preciso onde se realiza a ação” (BERGSON, 1999, p.179). Cada percepção está impregnada de memória, e a cada ação dela impulsionada apresenta-se uma possibilidade de atualização do passado no presente. Como dirá Ferracini: “a vinda do passado ao presente recria o passado nesse mesmo presente” (FERRACINI, 2009, p.129).

Memória x Hábito

Mas não basta compreender que contamos sempre com o passado para compor o presente através da percepção e nem somente admitir a possibilidade de atualização do passado para então assegurar uma potência criadora da memória. Isso porque a atualização do passado em função das demandas do presente pode tanto adquirir um caráter mais mecânico quanto lançar-nos para fora dos automatismos do corpo. É nesse sentido que Bergson irá tratar de dois tipos distintos de memória: a memória-hábito (ou, o hábito esclarecido pela memória) e a memória propriamente dita⁷⁹. A primeira seria aquela que, pela repetição, vai se consolidando em movimentos apreendidos pelo corpo, de modo que seus mecanismos sensório-motores se solidificam e passam a acontecer de forma “natural” sem revelar marcas do passado, como por exemplo, andar de bicicleta (podemos perder a maestria, mas o mecanismo corporal permanece presente no corpo). Já a segunda seria aquela que conservaria a totalidade de nosso passado, registrando tudo em forma de lembranças-imagem, todos os detalhes e acontecimentos da vida. Mas para evocar o passado em forma de imagem é necessário descolar-se do determinismo da ação meramente útil. Temos, tomando as palavras de Bergson (1999, p.89), uma memória que *repete* e outra que *imagina*. Dissemos que o corpo é um centro de ação, ele recebe estímulos do mundo e reage. Mas ele é também um centro de indeterminação: entre a percepção e a ação, existe um intervalo no qual se desenha a possibilidade de ultrapassagem da mera repetição.

Criar: ser livre e se lembrar

Entendida sob o modo da virtualidade em Bergson, a memória e nossas lembranças configuram-se como uma incomensurável fonte de referências, seja quando recorremos a

⁷⁹ Para diferenciá-las, Bergson utiliza-se do exemplo do estudo de uma lição e sua inscrição na memória: estudamos uma lição e, para decorá-la, lemos cada frase e a repetimos, por certo número de vezes. A cada nova leitura, avançamos na organização do todo, vamos unindo cada frase, até finalmente termos a lição de cor. Porém, neste processo, existe também uma lembrança de caráter individual, relacionada a cada uma das leituras realizadas que se configuram como diferentes acontecimentos cada qual com suas circunstâncias. Para ele, enquanto aprendida de cor, pela repetição, a lembrança da lição possui as características do hábito. Já a lembrança de uma leitura particular difere do hábito porque não pode repetir-se, pois cada leitura corresponde a uma lembrança diferente, situada em um determinado tempo que não se repete.

nossa memória-hábito por vias práticas da necessidade ou quando fugimos dos hábitos e da pressão da necessidade para o campo da liberdade e da criação:

A memória [...] corresponde a uma fonte inesgotável para que o homem [...] invente novos horizontes [...] o cérebro está portanto intimamente ligado à rica possibilidade de *hesitar*, de adiar, diferir, suspender ou ainda variar respostas às promessas e ameaças que convocam a ação do vivente. A essa liberação de automatismos vem se acrescentar a ideia da manutenção integral da memória, mesmo na condição de virtualidade. Pois já que um sem-número de lembranças pode vir a se atualizar, essa noção de memória funciona como um manancial inesgotável que permite ao homem libertar-se da mera repetição, dos hábitos e do reino da necessidade, inaugurar imprevisibilidades (FERRAZ, 2010, p.77-78).

Não podemos deixar de notar aqui pontos de ligações possíveis entre Grotowski e Bergson. Como nota Ferraz (2008, p.5), a construção filosófica de Bergson estava atrelada a uma preocupação ligada à automação dos corpos e à rotinização da vida demandadas pelas exigências do modelo industrial em expansão. De modo análogo, como já abordado, Grotowski também demonstrava uma mesma inquietação ao dirigir-se, pela via negativa e pelo alargamento da percepção, à fuga dos padrões impostos pela lógica cotidiana e pelos constrangimentos que moldam nossos modos de pensar, sentir, agir. Ao trabalhar com o corpo-memória, interessa justamente ao ator a possibilidade de tocar não a memória que repete, mas a que imagina. Temos, no corpo, tanto hábitos quanto memórias, sonhos, imaginários. Dotada da capacidade de inventar, sonhar, imaginar, inaugurar imprevisibilidades, ou seja, de transformar a realidade do corpo, a memória revela sua potência criadora. É neste ponto que precisamos retornar à questão da percepção - atrelada ainda ao que Bergson compreende por *atenção à vida* -, pois trata-se de dois termos que refletem diretamente sobre o trabalho da memória - seja em Bergson, seja em Grotowski -, influenciando diretamente na emergência e afirmação de sua capacidade inventiva.

Memória e atenção

Para Bergson, o nível de nossa percepção e, por consequência, do trabalho da nossa memória, pode variar de acordo com nosso nível de atenção à vida. O filósofo apresenta o exemplo de quando caminhamos por uma cidade desconhecida pela primeira vez: na incerteza do caminho, hesitamos com mais frequência, tudo é novo. Conforme me familiarizo com o lugar, já não hesito, já não necessito estar tão atento, percorro as ruas de forma mais maquinal, em vista da utilidade do caminho; minha percepção se empobrece.

Nossa atenção à vida é aquilo que move nossa percepção. Percebemos não para conhecer, mas para agir e viver. Entretanto, também podemos alargar nossa percepção e nossa atenção para além do mero interesse prático, suspendendo reconhecimentos imediatos e nos abrindo para níveis mais alargados de expansão da memória. Como na caminhada por um lugar desconhecido, nossa atenção pode oscilar e se adaptar a diferentes níveis de utilização do passado no presente. Recuperemos a esquematização do cone usada por Bergson para abordar o movimento de contração e distensão da memória:

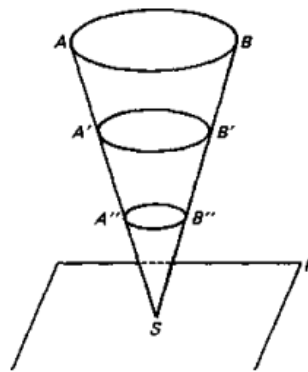


Figura 1 – Cone: Contração e distensão da memória

Fonte: Bergson, 1999, p.190

O cone SAB representa todas nossas lembranças, nossas experiências, nossa memória. O plano P representa a percepção. No ponto S, no qual o cone (memória) e o plano (percepção) se encontram, estão os mecanismos motores do corpo. A base AB é o passado puro, infinitamente distendido. Mas entre a base e o vértice, existe ainda um sem-número de seções transversais (A'B', A''B''...) que corresponderiam a distintos graus de distensão e contração da memória. Bergson explica:

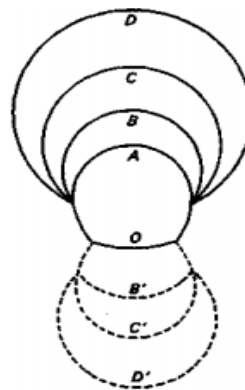
Tudo se passa portanto como se nossas lembranças fossem repetidas um número indefinido de vezes nesses milhares e milhares de reduções possíveis de nossa vida passada. Elas adquirem uma forma mais banal quando a memória se contrai, mais pessoal quando se dilata [...] (BERGSON, 1999, p.198).

Estamos o tempo todo nos movendo entre esses distintos graus de nossa vida passada e seu encontro com o presente, a percepção, a ação. Quanto mais nos aproximamos do vértice, mais o passado se contrai, mais as lembranças recobrem-se da generalidade, das necessidades do hábito. Já quanto mais perto da base, mais as lembranças se alargam, assumindo o caráter de singularidade das imagens-lembranças. Bergson diz que quanto mais a memória-hábito age

em nós, mais próximos estamos de um corpo “autômato consciente” (BERGSON, 1999, p.182), enquanto, mais inseridos na verdadeira memória, mais adentraríamos na “vida do sonho” (BERGSON, 1999, p.180).

A metáfora do sonho abarca aqui tudo que o sonhar pode oferecer em riqueza imaginativa e criadora à memória. É dessa compreensão do movimento de contração e distensão da memória que podemos compreender a relação direta existente entre os diferentes graus de presença do passado no presente e o trabalho da atenção e da percepção. Com uma maior atenção, mais nossa percepção se expande, expandindo também o nível de utilização da memória, já que toda percepção está entranhada de lembranças. Entretanto, é importante esclarecer que o filósofo recusa a concepção de uma percepção atenta compreendida como uma série de processos que avança em linha reta, pela qual nos afastamos do objeto gerador da percepção. Em oposição, propõe a imagem de um circuito:

Figura 2 - Circuito: percepção e expansão da memória



Fonte: Bergson, 1999, p.118

O círculo A, mais estreito, é aquele que está mais perto da percepção imediata, enquanto os círculos B, C e D, cada vez mais amplos, correspondem aos esforços crescentes de expansão da memória; de modo que o aprofundamento de uma percepção atenta significa sempre a criação de novos circuitos, que não deixam de englobar o primeiro. O progresso da atenção cria não somente o objeto percebido, mas também associações aos quais ele pode se ligar, de modo que quanto mais expandem-se os círculos da memória (B,C,D), seus reflexos virtuais (B', C', D') podem avançar em camadas mais profundas da realidade. Bergson explica:

É a totalidade da memória, conforme veremos, que entra em cada um desses circuitos, já que a memória está sempre presente; mas essa

memória, que sua elasticidade permite dilatar indefinidamente, reflete sobre o objeto um número crescente de coisas sugeridas - ora os detalhes do próprio objeto, ora detalhes concomitantes capazes de ajudar a esclarecê-lo. Assim, após ter reconstituído o objeto percebido, à maneira de um todo independente, reconstituímos com ele as condições cada vez mais longínquas com as quais forma um sistema. Chamamos B', C' e D' essas causas de profundidade crescente, situadas atrás do objeto, e virtualmente dadas com o próprio objeto. (BERGSON, 1999, p.119-120).

Tão intimamente vinculada à percepção e ao trabalho da memória, sem dúvidas, a atenção configura-se como uma “pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada” (FABIÃO, 2010, p.322). É ela que pode ser a responsável por motivar conexões perceptivas mais alargadas em sua colaboração com a memória, ampliando também as possibilidades criativas do ator. Como sustenta Fabião:

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida quotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos [...] A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento (FABIÃO, 2010, p.322).

Em seu livro, Richards resgata um episódio que nos auxilia a refletir como podemos transpor o pensamento de Bergson acerca da relação entre atenção e o trabalho da memória para o trabalho do ator. Ele conta que frequentava um workshop ministrado por Ryszard Cieslak, no qual um dos jovens participantes realizava um exercício no qual precisava recordar-se do rosto da namorada diante de si, sem a ajuda de um parceiro, como se ela estivesse junto com ele e eles estivessem sozinhos. A cada tentativa, conta Richards, o jovem terminava por interpretar uma preocupação com sua companheira, de modo que suas ações resultavam forçadas e pouco críveis. Observando a dificuldade do rapaz, Cieslak o incentivava a não se concentrar em seus sentimentos, mas em suas ações e seus detalhes. “Como era a qualidade da pele da sua namorada?”, “Em que momento preciso você costuma tocar a pele da sua namorada?”, “O rosto dela é quente ou frio?”, “Como ela reage ao seu toque?”, “Como você reage à reação dela?”, perguntava ao ator. É possível observar na proposição de Cieslak não apenas a indicação de um rememorar ligado ao corpo (relacionado ao pensar do corpo abordado no primeiro capítulo), como também uma preocupação sobre os detalhes, pois é pela ação e pela busca por detalhes que se pode tocar o reencontro do *calor do*

*vivido*⁸⁰. Podemos compreender suas perguntas como estímulos para a possível atualização da memória no corpo, na qual uma percepção atenta/ uma atenção alargada podem contribuir.

Com Alberganti, também trabalhávamos a partir de exercícios que atentavam para a busca por detalhes em sua relação com a memória, como por exemplo, a proposta de *visitar um espaço*. O exercício consiste em caminhar (a princípio, em silêncio e sem pressa) em uma diagonal pela sala de trabalho a partir do imaginário/recordação de um local escolhido pelo ator. Começa-se pela percepção dos pés (como é o chão desse lugar? de que é feito? como isso reflete no meu andar?) e, aos poucos, podemos ir procurando mais e mais detalhes desse espaço e de como meu corpo se coloca e desloca nele (faz frio, calor? será que encontramos alguém nessa caminhada?); deixando o imaginário habitar outras partes do corpo. Em Alain, o corpo-memória se apresenta como um corpo espacializado, Alberganti constantemente falava da construção de uma *paisagem interior* que, aos poucos, poderia se expandir para o entorno, como se gradualmente pudéssemos trazer esse lugar recordado para o interior da sala.

Interessante ainda recordar aqui as palavras de Grotowski quando afirma que, ao sermos capazes de suspender as técnicas cotidianas do corpo, de romper com os automatismos, é como se nosso movimento se tornasse um *movimento de percepção*: “Pode-se dizer que nosso movimento está observando, ouvindo, sentindo, nosso movimento é percepção⁸¹”(GROTOWSKI, 1997, p.263). No exercício de visitar um espaço, precisaríamos então, caminhar nessa espécie de movimento que é percepção. Ação e percepção se tocam - será essa a qualidade de presença que uma atenção alargada permite alcançar? Nesse sentido, o desafio do ator seria então conciliar sua capacidade de manter-se na vida do sonho (alongando sua percepção, sua memória para além do automático, do hábito, dos determinismos do corpo) e, ao mesmo tempo, agir *aqui e agora*.

Inventar minutagens: entrelaçamento passado-presente-futuro

Em *Corpo Cênico, Espaço Cênico*, Eleonora Fabião discorre sobre a existência de uma nova dimensão temporal que se apresenta no palco: *o presente do presente*. Para ela, o tempo e o espaço se potencializam na cena e a qualidade do ator estaria na capacidade de habitar esse tempo dobrado:

⁸⁰ A partir de: “Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida” (BERGSON, 1999, p.179).

⁸¹ Tradução nossa para: “One can say that our movement is seeing, hearing, sensing, our movement is perception”.

O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo-morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena (FABIÃO, 2010, p. 321).

Para ela, essa dimensão temporal seria também o *tempo da atenção*, em que o passado pode ser evocado ou o futuro vislumbrado em formas de presente. Como vimos, também a duração bergsoniana diz respeito a essa espécie de tempo elástico. Do mesmo modo, Grotowski parece apontar para semelhante possibilidade ao situar o corpo-memória também no terreno do que *poderia ter sido*, ao tratar daquelas possíveis “recordações do futuro”. A experiência da memória borra fronteiras, oferece alternativas à pragmática linearidade do tempo, o corpo se situa numa zona indiscernível não só entre passado e presente, mas entre passado, presente e o futuro iminente. Bergson nos diz:

Mas já agora podemos falar do corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro. Enquanto meu corpo, considerado num instante único, é apenas um condutor interposto entre os objetos que o influenciam e os objetos sobre os quais age, por outro lado, recolocado no tempo que flui, ele está sempre situado no ponto preciso onde meu passado vem expirar numa *ação* (BERGSON, 1999, p.84-85).

O passado (a memória) toca o presente, se atualiza nele, se realiza em ação. Modifica, assim, o presente, numa ação que se projeta no futuro. Como vimos, o que interessa no trabalho da memória em Grotowski é sempre a relação entre o passado e sua ressonância no atuante, em seu corpo, no presente em que se recorda, transformando (criando) aquilo que se desenha na ação futura do corpo. Seria o despertar do corpo-memória o momento em que passado-presente-futuro se tocam no *aqui e agora*? O ator que trabalha com seu corpo-memória parece fundar um tempo que não é nem o passado da recordação (vivida por si ou não), nem simplesmente o presente da ação em que se recorda. É nesse sentido que o *aqui e agora* de Grotowski pode se encontrar com o movimento também entre passado e futuro sugerido por Bergson.

(...) é para o futuro que eu tendo, e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria. É preciso portanto que o estado psicológico que chamo "meu presente" seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato (BERGSON, 1999, p.161).

O *aqui e agora* (ou o *presente do presente*, se quisermos utilizar a nomenclatura proposta por Fabião) é, na verdade, o tempo não só do que *é* e do que *pode ser*, mas também

do *foi* e do que *poderia ter sido*. Tanto no encenador quanto no filósofo, o corpo parece se situar numa operação que combina passado e presente, a matéria retirada de outros dias e lugares e o *aqui e agora*, o passado em sua coexistência virtual e sua atualização. Nessa convergência, o corpo do ator é duplo (um duplo virtual do corpo físico), ao mesmo tempo presente e passado, atual e virtual, aquilo que passa e aquilo que dura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois.

- Walter Benjamin

Rememorar pode transformar o corpo: é o que a experiência da memória, do corpo-memória a partir de Grotowski nos apresentou ao longo deste estudo. Não falamos, entretanto, de somente enxergar as recordações, o passado, como uma espécie de trampolim para novas possibilidades criativas que se insinuam; mas de compreender que trabalhar com nosso corpo é, necessariamente, invocar nossa memória, nossa vida. Com Grotowski, o produto artístico encontra-se indissociável da própria vida do artista, entendida como “um material como a madeira para o carpinteiro ou as sementes e as plantas para o jardineiro” (BIAGINI, 2013, p.178).

A memória, o passado nutre o presente, nutre a criação; mas não como matéria estanque, como arquivo a ser acessado; mas como fluxo vivo entre diferentes forças que atuam sobre o corpo, pois se apresenta sempre em relação com o presente, com o atuante, com o *aqui e agora* do corpo em ação. Não interessa o passado, a origem, a memória, o corpo-memória como construção temporal, como época histórica, como reprodução ou regresso a um tempo ou a uma imagem. Como diz Grotowski, “estar no início ou estar no princípio é um ato a cumprir”⁸² (GROTOWSKI, 2017, p.161). O que nasce dessa nutrição pelo passado convoca o ator a lançar-se em um terreno de busca, de pesquisa, de experimentação, de contato com aquilo que é desconhecido. Falamos de um passado, de uma memória que nos chega como reverberação, como eco que tentamos escutar e decifrar - importando menos a resolução do mistério, e mais o desafio. Nesse exercício de decifração, nos movemos entre o rememorar, o (re)descobrir, o encontrar, o agir, o imaginar, o perceber. É nesse sentido que a afirmação de uma potência criadora da memória parece não residir somente em sua possibilidade de atualização, mas em seu entrelaçamento entre aquilo que foi, aquilo que poderia ter sido e aquilo que pode vir a ser.

⁸² Tradução nossa para: “Essere negli inizi o essere nel principio è un atto da compiere”.

Partimos da ideia de *pensar com o corpo* para abordar a relação entre o trabalho da memória e a noção de organicidade, perpassando ainda por termos tais como impulso, intenção, contato, via negativa, e o binômio estrutura-espontaneidade. No *pensar com o corpo*, na organicidade, estamos diante da possibilidade de um modo de operar do organismo que combate qualquer divisão entre mente e corporeidade. *Pensar com o corpo* não está somente ligado ao físico, mas diz respeito a um agir que envolve nossas memórias, sonhos, desejos, afetos, pensamentos, sentimentos; uma abertura a todas essas forças/energias, todos esses atravessamentos, uma espécie de afinação entre agir, pensar, sentir/perceber. É nessa perspectiva que tal possibilidade de pensamento envolve um exercício constante de escuta do corpo e de *desprogramação* daquilo que Grotowski chamava por *computador mental/intelectual*⁸³, responsável por achatar nossos modos de ver, sentir, agir e nos relacionar. Através de um trabalho sobre a qualidade da percepção, da atenção e sobre a liberação dos automatismos do corpo (uma *via negativa*), podemos talvez tornar o corpo menos reticente à esses atravessamentos (um estado de disponibilidade: *ser passivo ao agir e ativo ao olhar*⁸⁴) que atuam no corpo, e mais aberto ao seu próprio pensar; reencontrando, talvez, uma consciência orgânica. O trabalho com a memória, com o campo associativo que atravessa o corpo em ação pode, assim, servir como ponte para um recordar da própria memória da organicidade.

Seguimos observando como se desenvolveu o trabalho com a memória e o corpo-memória em dois distintos momentos da trajetória de Grotowski. Seja quando se dirige a um passado mais pessoal, ligado à história do ator e ao reencontro da organicidade, dos impulsos, das intenções ligadas a um episódio passado - como vimos com a experiência d'*O Príncipe Constante* -, ou quando se vai em direção a um passado mais distante, ancestral, original - como vimos que se desdobra o trabalho com a memória na fase da *Arte como Veículo* -; percebemos que está em jogo é a redescoberta de potencialidades esquecidas do corpo, além de um trabalho ativo de pesquisa e investigação pessoal - a memória como campo de investigação que exige um *trabalho sobre si* do atuante. Aquilo que é atualizável, aquilo que se (re)descobre do passado, da memória; fala daquele que o atualiza, daquele que o (re)descobre.

⁸³ Grotowski (2017, p.162) irá dizer que devemos ser responsáveis pela programação desse suposto computador, saber quando este deve trabalhar e quando este deve repousar. Podemos complementar ainda esta observação com as palavras de Flaszen, que explica que Grotowski “costumava dizer que o computador intelectual (ele gostava desse termo tecnológico) podia ser útil e até necessário, mas somente quando encontrasse seu lugar auxiliar adequado na hierarquia dos poderes criativos” (FLASZEN, 2015, p. 233).

⁸⁴ GROTOWSKI, 2015b.

Nesse lugar de experimentação, estamos diante sempre de uma memória que convida o ator a percorrer aquilo que é desconhecido, a partir de onde se pode adentrar outras corporalidades, outras possibilidades de ação. Nesse horizonte, podemos entender que o que parece haver de próprio naquele *pensar com corpo* abordado anteriormente seria uma certa atitude de acolhimento do desconhecido, do não-saber, do não-prever em sua positividade. O desconhecido é aquilo que se abre para a criação, enquanto que aquilo que conhecemos tanto confina o passado, quanto restringe o futuro, nos mantendo presos a um passado estanque ou a um futuro previsível. Um pensamento (do corpo) que se desenvolve na passagem pelo desconhecido poderia ser então capaz de reconfigurar a primazia de nosso computador mental - um pensamento que não quer rapidamente nomear, compreender, conhecer, mas *experimental*.

Adiante, procuramos vislumbrar como o entrelaçamento com diferentes autores de outros campos do saber poderia ampliar a discussão da experiência da memória e sua potência criadora no ofício do ator. Com Espinosa e Deleuze, se propôs pensar o corpo-memória como um corpo do encontro, a partir do qual se desenrola uma potencialização das possibilidades do corpo, de suas relações, uma abertura para sua afetação, para a criação, pois o encontro é também um confronto que provoca deslocamentos, fricções. Com Bachelard e Gonçalo M. Tavares, pudemos explorar o possível cruzamento entre memória e imaginação, atentando para que o trabalho de rememoração não diz somente respeito àquilo que o corpo pode se lembrar, mas também àquilo que acontece no *aqui e agora*, no presente que “inevitavelmente nos faz viajar para os momentos passados e futuros que sintetiza” (MONTEIRO, 2010, p.406). Por fim, com Bergson, refletimos sobre a permanência do passado no presente sob modo de virtualidade, passando ainda pelo papel da atenção e pela noção de duração no filósofo, que nos apresentou a possibilidade de pensar também o tempo do *aqui e agora* em Grotowski como esse tempo movente entre passado, presente e futuro.

Percebemos, ao longo dos capítulos, que trabalhou-se menos na investida de desenhar um percurso linear e conclusivo acerca das noções de memória e corpo-memória em Grotowski, e mais na tentativa de desenhar possíveis relações. Entretanto, pode ainda assim ser relevante retomar, de forma sucinta, alguns principais pontos que se apresentaram neste estudo em relação à experiência da memória e do corpo-memória aqui abordada:

- O corpo é nuclear no trabalho com a memória.
- A memória não é um arquivo a ser acessado, mas matéria viva.

- O passado não se apresenta como lugar de permanência, mas de exploração, de encontro, de nutrição.
- O trabalho com o corpo-memória requer não um exercício mental, mas o ato.
- O corpo-memória é menos algo que se busca atingir por meio de uma técnica, e mais uma conquista, um desbloqueio que se opera através de uma *via negativa*.
- O trabalho com a memória interessa em sua possibilidade de abertura ao desconhecido, ou seja, em sua fuga dos clichês, dos automatismos.
- O trabalho com memórias e associações pode revelar um caminho de descobertas pessoais que conduz à elaboração de uma estrutura cênica.
- O corpo-memória pode ultrapassar aquilo que é somente biográfico e ir mais longe em direção ao ancestral, ao original, situando-se na fronteira entre o coletivo e o individual.
- Mais do que reencontrar um passado “puro”, interessa a reverberação do passado no presente, no atuante.
- Não existe fidelidade ao passado, à recordação, à origem, pois a memória é, ao mesmo tempo, recordada, descoberta, atualizada, imaginada.
- No corpo-memória existe a ligação não somente com o passado e com o potencial, mas com o que ocorre no *aqui e agora*.

A partir de tais pontos, acredito haver uma questão central e transversal no exercício de criação que pode se desenvolver a partir da memória e do corpo-memória no trabalho do ator: mais do que o domínio sobre determinada técnica, interessa a possibilidade de encontrar/descobrir/recordar um corpo capaz de visitar - e ser visitado por -, acontecimentos, corporalidades, potencialidades passadas e/ou esquecidas. Podemos recorrer aqui a uma pergunta fundamental proposta por Richards que se delineia no trabalho com a memória. Rememorar, resgatar a potência do corpo-memória diria respeito, no trabalho do ator, a um constante perguntar-se:

Esqueci alguma coisa? Esta pergunta é fundamental no nosso trabalho (...) Todos nós tivemos momentos nos quais a vida se torna como uma pérola, torna-se de repente resplandecente, transparente, alguma coisa especial que não se pode descrever com palavras. O nosso modo de perceber a vida, o

modo como ela nos atravessa torna-se luminoso. Mas são momentos efêmeros, passageiros, aparecem por alguns segundos e depois se esvanecem. Como podemos voltar de novo e de novo a tocar esta qualidade? (RICHARDS *apud* LIMA, 2010, p.166)

Lutar contra o esquecimento - da organicidade, do potencial do próprio corpo-memória - para ir contra tudo aquilo que constrange nossa percepção e nosso corpo de agir em sua totalidade: esse parece ser o desafio que se apresenta ao ator no trabalho com a memória e o corpo-memória. A pergunta coloca-se como um chamado que convida o atuante não só a recordar algo esquecido; mas a também, paradoxalmente, de certo modo, esquecer (dos automatismos, dos constrangimentos que inibem esse recordar). Não por acaso, o cultivo da atenção e de uma percepção mais alargada aparecem como exercícios fundamentais no trabalho com a memória e o corpo-memória. Nesse movimento entre esquecimento e lembrança, pode-se encontrar um corpo que deixa-se penetrar pelo outro, pelo mundo, que instaura-se num fluxo constante entre virtuais e atuais, entre passado e presente; um corpo que se abre para que outras corporalidades, outros modos de agir, sentir, perceber se insinuem e se inscrevam na criação.

Talvez, seja assim, na possibilidade de recordar aquilo que está esquecido ou adormecido, que resida a potência da memória criadora que percorremos até aqui. *Como se*, tal como nos conduz a pensar Clarice Lispector, ao escrever (ao atuar), pudéssemos recordar daquilo que nunca vivemos: "Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de "memória", como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva." (LISPECTOR, 1954, p.58). No esforço de memória que parece ser a criação, o corpo pode então tocar uma memória do não vivido que vive em nós, do não lembrado que se lembra em nós; encontrando um corpo-memória que se multiplica em seus *passados e possíveis*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ATTISANI, Antonio. Performer: um comentário. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**, Belo Horizonte, v.8, n.15, p.378-398, mai. 2018. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 10 jun. 2019.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BANU, Georges, org. **Ryszard Cieslak: ator-símbolo dos anos sessenta**. São Paulo: É Realizações, 2015.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. A Essência do Teatro. **Ephemera: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Ouro Preto, nº1, v. 1, p. 7-22, dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/ephemera/issue/view/128/54>. Acesso em: 10 jun. 2019.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIAGINI, Mario. Desejo sem objeto. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.3, n.1, p. 176-197, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/33504>. Acesso em: 14 jun. 2020.

_____. Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.3, n.1, p. 287-332, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/33504>. Acesso em: 14 jul 2020.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2016.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança**: quarenta anos de experiências teatrais: 1956-1987. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. **A Porta Aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Grotowski**, Arte como Veículo. Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Brochura do simpósio realizado em São Paulo entre set./out de 1996

CAMPO, Giuliano. MOLIK, Zygmunt. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik**: O legado de Jerzy Grotowski. São Paulo: É Realizações, 2012.

CHAUÍ, Marilena. Espinosa: uma subversão filosófica. **Cult**, São Paulo, n.109, 14 mar. 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/baruch-espinosa/>. Acesso em: 20 junho 2020.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza**: Filosofia Prática. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Espinoza e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

FERRACINI, Renato. Ação Física: Afeto e Ética. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, n. 13, p. 123-133, 2009.

FERRAZ, M. C. F.. **Homo deletabilis**: corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

_____. Graciosidade e corpos em movimento. *In*: FERRAZ, M. C. F. **Ruminações**. Rio de Janeiro: Garamond, 2015, p.93-103.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & Companhia**: origens e legado. São Paulo: É Realizações, 2015.

_____. A arte do ator. *In*: FLASZEN, L. POLLASTRELLI, C. (org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2010, p.87-90.

_____. De Mistério a Mistério - Algumas Considerações em Abertura. *In*: FLASZEN, L. POLLASTRELLI, C. (org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2010, p.17-32.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. Interview with Grotowski. *In*: SCHECHNER, Richards & WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres e NY: Routledge, 1997, p.38-55.

_____. I Said Yes to the Past. *In*: SCHECHNER, Richards & WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres e NY: Routledge, 1997, p.83-87.

_____. Theatre of Sources. *In*: SCHECHNER, Richards & WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres e NY: Routledge, 1997, p.252-270.

_____. Tu es le fils de quelqu'un. *In*: SCHECHNER, Richards & WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres e NY: Routledge, 1997, p.294-305.

_____. Resposta a Stanislavski. **Revista Folhetim**: Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n.9, p. 2-21, jan./abr. 2001. Disponível em:
<https://livrethos.files.wordpress.com/2013/05/folhetim9.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2019.

_____. Em busca de um teatro pobre. *In*: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2010, p.105-112.

_____. Teatro e Ritual. *In*: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2010, p.119-136.

_____. A Voz. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2010, p.137-162.

_____. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2010, p.163-180.

_____. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2010, p.199-211.

_____. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2010, p.226-243.

_____. Prefácio. In: RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Traduzido por Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. O Príncipe Constante de Ryszard Cieslak. In: BANU, Georges (org.) **Ryszard Cieslak: ator-símbolo dos anos sessenta**. São Paulo: É Realizações, 2015a.

_____. Performer. **Revista Performatus**. Inhumas: ano 3, n. 14, jul. 2015b. Disponível em: <http://performatus.net/performer/> Acesso em: 5 jun 2019.

_____. Sulle tracce del Teatro delle Fonti. In: **Testi 1954-1998**. v. 3. Firenze: La Casa Usher, 2017.

ISAACSSON, Marta. O passado, origem da autenticidade do presente nas pesquisas de Stanislavski e Grotowski. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, n. 6, p. 9-19, nov. 2004.

KAHN, François. Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n.9, p.147-157, 2009.

KLEIST, Heinrich Von. Sobre o Teatro de Marionetes. **Revista USP**, São Paulo, n.17, p. 196-201, 1993. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25982/27713>.

Acesso em: 20 dezembro 2019

LASTER, Dominika. **Grotowski's Bridge Made of Memory: Embodied Memory, Witnessing and Transmission in the Grotowski Work**. Calcutta – London – New York: Seagull Books, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A Descoberta do Mundo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MACHADO, Leila Domingues. O Desafio Ético da Escrita. **Psicologia & Sociedade**. Porto Alegre, v. 16, n.1, p. 146-150, 2004.

MENCARELLI, Fernando Antônio. Mapas e Caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 132-143, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 20 maio 2020.

MILOSZ, Czeslaw. **Ars Poetica. The Collected Poems 1931-1987**. The Ecco Press, 1988. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/49455/ars-poetica-56d22b8f31558>. Acesso em: 20 maio 2020.

MIRANDA, Danilo Santos. O Mundo, o Palco e a Inversão dos Papéis. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2010.

MONTEIRO, Paulo Filipe. **Drama e Comunicação**. Coimbra: Imprensa Universidade de Coimbra, 2010.

MOTTA LIMA, Tatiana. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 5, p. 47-67, 28 nov. 2005.

_____. **Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974**. 2008. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

_____. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de e a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n.9, p.159-170, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57399/60381>. Acesso em: 10 maio 2020.

_____. “Cantem, pode acontecer alguma coisa”: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 220-240, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 10 jun. 2020.

MÜLLER, Adalberto (org.). **Manoel de Barros**. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

NASCIMENTO, Cláudia Tatinge. **Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge**, New York: Routledge, 2009.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

OSIŃSKI, Zbigniew. The Notebooks of Rena Mirecka. **Mime Journal**, v. 25, Article 3, p.16-46, 2014. Disponível em: <https://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol25/iss1/3>. Acesso em: 15 maio 2020

PAZ, Otávio. **Signos em Rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **A Busca do Presente e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

PINTO, Luciano Matricardi de Freitas **“O Performer” de Grotowski: Ritual, Tradição e Subjetividade**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015.

PROUST, Marcel. **No Caminho de Swann**. 10. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud, Teatro e Ritual**. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2004.

RICHARDS, Thomas. **Au Coeur d’une pratique: the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Actes Sud-Papiers, 2015.

_____. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SALOMÃO, Wally. **Poesia Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009

TAVARES, Gonçalo M., **Atlas do Corpo e da Imaginação: teoria, fragmentos e imagens**. Alfragide: Caminho, 2013.

VAUTRIN, Éric. Uma Arte do Encontro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 275-286, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 10 jun 2020.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. **Compreender Bergson**. Petrópolis: Vozes, 2007.